

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÝCH ŠTÚDIÍ

Obor Európske kultúrne a duchovné dejiny

Bc. Silvia Brathová

**Michail Vrubel : Život a tvorba s rozborom
diel Sediaci démon a Padlý démon**

Diplomová práca

**The Life and Artwork of Michail Vrubel with
analysis of paintings Seated Demon
and Demon Downcast**

Diploma Thesis

Vedúci práce : **doc. ak. mal. Jaroslav Alt**

Praha 2018

PREHLÁSENIE

Čestne prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne s použitím uvedenej literatúry a informačných zdrojov.

V Prahe dňa 22. júna 2018

Bc. Silvia Brathová

POĎAKOVANIE

Chcem sa poďakovať pánovi doc. ak. mal. Jaroslavovi Altovi za vedenie práce, cenné rady a pripomienky. Ďakujem aj svojej rodine za podporu počas môjho štúdia.

Abstrakt

Diplomová práca sa zaoberá osobou a tvorbou ruského maliara na prelome 19. a 20. storočia Michaila Vrubela. Jedná sa o výnimočného umelca, ktorý sa už v období Strieborného veku javil ako netradičný zjav ruského umenia. Významným je aj z hľadiska svetového výtvarného umenia, pretože je považovaný za pioniera modernizmu nie len vďaka svojmu štýlu, ale aj novátorskej technike maľby, ktorú používal. Prvá časť práce poskytuje základné životopisné údaje umelca a pohľad na tvorbu rozdelenú do troch období. Práca predstavuje umelca ako ilustrátora, sochára, portrétistu a maliara v ruskom prostredí s charakteristickými znakmi symbolizmu, ktorý sa vyznačoval viacerými špecifikami. Michail Vrubel bol častokrát so symbolizmom spájaný, aj keď je ťažké jednoznačne jeho tvorbu zaradiť k toľto smeru. V druhej časti práce sa sústreďujeme na novátorský štýl umelca, ktorý je prínosom pre ďalší vývoj výtvarného umenia nielen v Rusku, ale aj vo svete. V tretej časti predstavujeme obdobie prelomu 19. a 20. storočia v ruskom prostredí a smer symbolizmus. V štvrtej časti podrobne analyzujeme a porovnávame diela *Sediaci démon* a *Padlý démon*. Práca prináša detailnejší pohľad na problematiku a dopĺňa informácie o umelcovi a jeho tvorbe. Záverečná časť diplomovej práce sa venuje umelcovmu prínosu do sveta umenia a jeho vplyvu pre nasledujúce generácie mladých umelcov.

Kľúčové slová: Michail Vrubel, *Sediaci démon*, *Padlý démon*, redukcia formy, Ruský symbolizmus

Abstract

This diploma thesis follows the personality and art of a Russian painter from the turn of the 19th and 20th centuries, Michail Vrubel. It analyzes the artist as unconventional appearance in the so called Silver Age of the Russian art, a pionier of modernism not only in terms of developing the style but also the inovative technique he used, abandoning the tradition and traditionalist paintings. The first part of thesis focused on the main biography of Michail Vrubel and the view of his art, devided into three periods, as well as the main milestones that influenced him. Next the focus moves to the overview of Russia at the end of 19th and beginning of 20th centuries, the „Silver Age“, with special attention to symbolism, with which Michail Vrube lis often associated, even though he does not fit the symbolist characteristics completely. In the following part, the focus shifts to the innovative painting style of the artist and his trademark reduction of forms, best seen in two of his prominent pieces – Seated Demon and Fallen Demon. The final part lists the artist’s contribution to the world of art and his influence on the following generations. The goal of this thesis is not to criticize the work of Michail Vrubel. Rather, it enables the views of his personality and art through the eyes of his contemporary critics and fellow artists, as well as point out the most prominent features of his work and the events that influenced him and his life, thus enabling the full appreciation of his legacy.

Key words: Michail Vrubel, Seated Demon, Fallen Demon, form reduction, Russian symbolizmus

OBSAH

Úvod.....	7
-----------	---

1. TEORETICKÉ SPRACOVANIE TÉMATIKY V DOSTUPNÝCH ZDROJOCH

2. MICHAIL ALEXANDROVIČ VRUBEL

2.1. Život a dielo	18
2.1.1. Petrohradské obdobie (1874-1884).....	22
2.1.2. Kyjevské obdobie (1884-1889).....	23
2.1.3. Moskovské obdobie (1889-1902)	26
2.1.4. Posledné roky (1902-1910).....	28
2.2. Umelecké východiská	30
2.3. Byzantské umenie a jeho vplyv na Michaila Vrubela.....	41

3. RUSKÉ UMENIE KONCOM 19. A ZAČIATKOM 20. STOROČIA

3.1. Symbolizmus v Rusku	56
3.2. Michail Vrubel a jeho redukované formy	61

4. TÉMA DÉMON V DIELACH MICHAILA VRUBELA

4.1. Sediaci Démon	73
4.2. Padlý Démon.....	79
4.3. Komparácia obrazov Sediaci démon a Padlý démon.....	85

5. VÝZNAM TVORBY MICHAILA VRUBELA A JEHO PRÍNOS VÝTVARNÉMU UMENIU

Záver	99
Literatúra.....	105
Internetové zdroje	108
Zoznam ilustrácií	109
Obrazová príloha.....	112

Úvod

Tému diplomovej práce som si zvolila z dôvodu môjho záujmu o Michaila Vrubela a jeho dielo *Sediaci démon* (obr. č.41.). Prvýkrát pred niekoľkými rokmi som mala možnosť vidieť kópiu diela, (teraz môžem konštatovať, že sa jednalo o kópiu jedného z najslávnejších diel Michaila Vrubela) bez toho, aby som vedela ako sa obraz volá a kto je autorom. Jediné čo bolo pre mňa v tom momente podstatné boli emócie, ktoré sa ma zmocnili pri pohľade na krásneho muža so smutnou tvárou. Nevedela som identifikovať pocity a krásu, ktorou na mňa dielo prehovorilo bez slov. Na obraz som neprestala myslieť a veľmi som túžila zistiť kto je autorom diela, ktoré tak vo mne rezonuje a či sa odkaz, ktorý prostredníctvom *Sediaceho démona* umelec zanechal zhoduje s mojimi pocitmi. Obraz je jedinečný a veľmi osobný nielen pre umelca, ktorý ho vytvoril s určitým posolstvom, ale aj pre toho kto sa naň pozerá. Pôsobí ako rozšírenie a odraz ideálov, emócií a túžob diváka. Umožňuje preniknúť do seba a má jedinečnú schopnosť ovplyvňovať emócie a spôsobovať radosť či smútok pri každom pohľade. Mnohí ľudia sú ovládaní emóciami, preto v nich dané umenie rezonuje a to je najdôležitejšie a najpodstatnejšie pri výbere umeleckého diela. Kópiu obrazu *Sediaci démon* v rozmeroch originálu mám doma a je to jediný obraz, ktorý som si vedela predstaviť ako súčasť môjho interiéru. Mnohí budú namietat', že kópie nemajú hodnotu a cenu, v tomto prípade je cena a hodnota môjho obrazu *Sediaci démon* v úplne inom rozmere nevyčísľiteľná a vysoká. Pre mňa splňa rovnakú funkciu ako originál a vždy, keď sa naň pozriem som šťastná, že ho mám doma a pomyslím si, že umelec, ktorý kópiu namaloval musel mať k Michailovi Vrubelovi a *Sediacemu démonovi* veľmi kladný a pozitívny vzťah rovnako ako ja. Som zároveň šťastná, že umenie, do ktorého spadá aj *Sediaci Démon* ako súčasť kultúrneho dedičstva je nepredajné. Je venované všetkým a pre všetkých bez rozdielu postavenia v spoločnosti, rasy, národnosti či vyznania a v tom je najväčšia sila a krása majstrovských nadčasových diel. Predstaviť dielo *Sediaci démon* ako aj tvorbu talentovaného umelca Michaila Vrubela bola jedna z mojich hlavných motivácií pri spracovaní témy diplomovej práce. Čím viac som sa umelcom a obrazom zaoberala, tým viac som zistila, že v stredoeurópskom a európskom priestore je Michail Vrubel skôr nepoznaným. Túžbou a zároveň mojim cieľom práce bolo priblížiť umelca čitateľovi. Myslím si, že odkaz, ktorý zanechal je nadčasový, univerzálny a každý si v ňom môže nájsť to svoje vyjadrenie, predstavu a emóciu. Rovnako si myslím, že umelec a jeho tvorba si zaslúžia pozornosť aj európskeho prijímateľa umenia.

Téma démon, sa stala konštantnou počas celého Vrubelovho života a odrazila sa aj na plátne. Vyjadroval tým svoj vnútorný postoj. Spôsob jedinečného, originálneho stvárnenia démona, ktorý znázorňuje „dušu“ utrpenie a smútok, nie pekelnú bytosť si stále zachováva a bude zachovávať svoju dominantnú krásnu podstatu.

Michail Vrubel je pravdepodobne najkontroverzejšia postava medzi ruskými maliarmi z obdobia prelomu 19. a 20. storočia. Význam umelca a dôležité miesto v ruskom umení sa mu nedá odoprieť. Vďaka špecifickej osobnosti, predstavivosti, fantázií a vzdelanosti si vytvoril vlastný vzorec myslenia, ozdobný, originálny štýl na základe, ktorého tvoril svoje diela. Svojimi drsnými nereálnymi formami, ozdobným využitím priestoru, prispôbením si zvolených motívov vlastnej predstave, ostal v období, keď žil nepochopený. Spájal symbolizmus s expresívnym vyjadrovaním v čase, keď ruské umenie trvalo na realistickej tradícii a realizme. Viac než akýkoľvek iný umelec v Rusku z 19. storočia pripravil cestu pre prichádzajúcu avant-gardu. Pri spätnom pohľade do minulosti ruskej kultúry, do obdobia vlády Kataríny Veľkej zistíme, že ruské umenie s častí vynechalo obdobie renesancie. Čerpalo myšlienky z feudalizmu a preklenulo sa do umenia osvietenstva. Ruské byzantské umenie, ikony ustupovali, do popredia sa dostával západný vplyv. Staro-ruské umenie sa opäť začalo dostávať do popredia v čase, keď si ruská kultúra a umenie uvedomili svoju hrdosť a rivalitu medzi západným a ruským umením. Ruskí umelci do obdobia revolúcie aj po nej, pôsobili väčšinou ako zahraničný extrakt v ruskom prostredí, poprípade trávili čas a tvorili v európskych kultúrnych centrách Paríž či Rím. Medzinárodnosť v rámci umenia mala dlhú históriu. Napriek tomu ruský charakter v postmodernistickom kontexte je evidentný v dielach umelcov 19. storočia a v skutočnosti tvorili koalíciu proti západným vplyvom. Jedným z umelcov, ktorý naznačoval a pracoval s dialektikou a melancholickou tendenciou proti západnému vplyvu bol Michail Vrubel. Jeho umenie je rovnako zmysluplné ako klenoty ruskej literatúry, ide do hĺbky ktorá vzdeláva, ohromuje a rovnako ohrozuje našu citlivosť, dotýka sa najpodstatnejších stránok bytia. Dielo *Sediaci démon* je svojou farebnou škálou, vyjadrením psychologického obrazu a v zobrazení centrálnej postavy je niečím znepokojujúci. Postava hoci je označená autorom a názvom Démon, nie je démonická, môže to byť umelec, môže to byť ktokoľvek aj bežný človek. Prítomná tenzia a melanchólia sálajúca z obrazu je ťažko definovateľná. Tú pomyselnú definíciu si každý vytvorí sám. Emócie, náladu navodenú obrazom prežíva každý individuálne, v tom momente sa rozohráva hra medzi umelcom, ktorý dielo s určitým zámerom adresoval pozorovateľovi a divákovi a ten pocíti odkaz a rezonuje v ňom.

V umení existuje množstvo stvárnení démona, väčšinou spájaný s ľudskými nerestami a pokleskami. Vrubelove stváranie démona ma zaujalo nezvyčajným originálnym zobrazením.

Na prvý pohľad ma očaril krásny muž, ktorý akoby bol stvorený k užívaniu si života plnými dúškami, v zapätí ma ovanul neskutočný pocit melanchólie a bolesti. Kontrast živého a nádherného s neživým smutným a mŕtvym. Ako keď človek umiera zaživa, nie diagnózou, ale vnútram, dušou, srdcom. Telo ostáva pevné, len vnútro sa roztriešti na milión malých kúskov. Pohľad do očí človeka prezrádza najviac, tam sa ukrýva skutočná radosť, smútok. Iskra v oku *Sediaceho démona* je len odlesk prázdnych očí, ktoré boli kedysi naplnené láskou a šťastím. Nie je pravda, že silní ľudia neplačú aj oni sa dokážu rozbiť na malé kúsky, len sa naučili padať potichu. Aj v obraze démona, človek cíti až nepríjemné ticho a kľud, ten narúša výraz démonovej meravej tváre a pohľad do diaľky. V absolútnom tichu, s dušou rozbitou na malé kúsky sedí a na oko prezentuje silu a krásu nezlomného tela. Každý človek prežíva svoje pády a víťazstvá, ľudia častokrát sklzávajú k porovnávaniu sa navzájom, zabúdajú pri tom na dôležitý moment, že život je test, ale každý má iné otázky. Umelecké diela, ktoré nás oslovujú a dotýkajú sa nás vznikali prevažne so smútkom a nepríjemných životných situácií. Tvorcovia mali talent, ktorým dokázali preniesť na papier, plátno a do hudby hĺbku, s ktorou sa mnohí dokážu stotožniť. Tým si vystavali pomyselný pomník a zabezpečili si tak nesmrteľné miesto v dejinách umenia. Posolstvo, ktoré si z Vrubela môže odnieť snáď každý spočíva v tom byť sám sebou, originálny i napriek nezdaru neupustiť zo svojho presvedčenia a viery. Snažiť sa žiť teraz, zachytiť moment a uzamknúť ho v sebe. Je dôležité poznať minulosť, aby sme porozumeli budúcnosti, čo prinesie nevieme, jediné dôležité je žiť teraz a neumierať zaživa ako „Vrubelov Démon“.

V úvode považujeme za dôležité spomenúť roztrieštenosť literárnych zdrojov, štúdií ako aj názory na umelca, ktoré sa s odstupom času menili. Pokus o chronologické zaradenie umelca a jeho tvorby nie je jednoducho možný a pôsobil by násilne a umelo. Preto sme nepovažovali za vhodné prechádzať obdobiami a zároveň tvorbou, tak ako sme zvyknutí pri iných umelcoch. Určili sme z toho dôvodu najdôležitejšie etapy vo Vrubelovom živote, najhlavnejšie znaky, charakteristické pre tvorbu a inovatívnosť, ktorú vniesol do umenia a ovplyvnil nasledujúce generácie. Rozborom diel *Sediaci a Padlý démon* sme sa pokúsili demonštrovať charakteristické znaky, techniku, štýl a odkaz umelca.

V prvej kapitole podávame analýzu spracovateľnosti danej témy v dostupných literárnych zdrojoch.

V druhej kapitole sa zameriavame na osobu, život, najdôležitejšie míľniky a umelecké východiská umelca. V tretej venujeme pozornosť obdobiu prelomu 19. a 20. storočia v ruskom prostredí so zameraním na smer symbolizmus so svojimi špecifikami. Bez bližšieho poznania vyššie uvedených aspektov i napriek tomu, že hrajú priemernú úlohu vzhľadom k osobnosti umelca, nie je možné vysvetliť a pochopiť diela a odkaz umelca.

Následne sa venujeme novátorskému štýlu umelca, jeho redukcií formy. V štvrtej kapitole venovanej konkrétnym dielam *Sediaci a Padlý démon* podrobne analyzujeme spôsob prevedenia, techniku maľby a prostredníctvom citácií umelca vysvetľujeme pôvodný a hlavný zámer výkladu diel Démona. Základom je vnútorný odkaz, jeho pochopením nadobúda tvorba Michaila Vrubela úplne iný rozmer. Vrubelov démon pôsobí skôr ako neutíchajúca inšpiratívna sila, než démon-pekelná bytosť ako napríklad v prípade dekadentných zobrazení, s ktorými sa stretávame u Féliciena Ropsa ako perverzné monštrum. Prácou sa pokúsime pretransformovať vžitý pohľad na démona z negatívnej pozície na inšpiratívny zdroj. Analýzou diel *Sediaci a Padlý démon* sa pokúsime ukázať, že koncept démona bol pre Michaila Vrubela viac, než len idea prenesená na plátno. Bola to idea, ktorá prenasledovala umelca celý život a zasiahla celú jeho tvorbu. Výber obrazov sme sa snažili zvoliť zámerne z dôvodu časovej následnosti, symboliky a novátorskému technickému prevedeniu a umelcovým výkladom zvolených diel.

Čiastkovým cieľom je zhromaždenie poznatkov, informácií podstatných pre danú tému a ich následné zhrnutie v závere z toho vyplývajúcich. Je zároveň aj hlavným cieľom diplomovej práce, ktorá približuje celú tvorbu Michaila Vrubela ako aj jeho špecifickú, individuálnu osobnosť. Našou snahou je poukázať na najdôležitejšie prvky umelcovej tvorby, životné míľniky. Pochopiť originálneho umelca, o ktorom sa neustále vedú spory, súvisiace s jeho zaradením do kontextu vývoja moderného umenia. V diplomovej práci sa pokúsime objasniť inšpiratívne zdroje, tematicky vystihnúť základné motívy umelcovej tvorby a zasadiť jeho diela do dobového kontextu.

Hlavnou metódou práce je komparácia teoretických zdrojov, materiálov zaoberajúcich sa vývojom Vrubelových diel a ich analýzou. Z metódy vychádza aj členenie práce.



Obrázok - Kópia – Sediaci démon, 1996, Zvolen

1. TEORETICKÉ SPRACOVANIE TÉMATIKY V DOSTUPNÝCH ZDROJOCH

Pri ruských tvorcoch štúdií, biografíí musíme prihliadať na fakt, že majú tendenciu vyzdvihovať „to ruské“ a umelcov glorifikovať niekedy až prehnane. Faktom, na ktorý upozornil zakladateľ konštruktivismu Naum Gabo vo svojej práci pôvodne vydannej ako súbor prednášok z roku 1959 *O rôznych umeniach* ostáva, že umeleckí historici západnej Európy takmer vôbec nepoznajú tvorbu Michaila Vrubela. Cezannov vplyv na vývoj vizuálnych umení v západnej Európe je známy každému študentovi umenia, rovnako ako širokej verejnosti. Gabo zdôrazňuje, že je dôležité vedieť aký vplyv mal Vrubel na mnohých svojich súčasníkov, vrátane jeho. Tvrdí, že Vrubelovmu géniovi vďačí za vytvorenie vizuálneho vedomia nasledujúcej generácie. Bol určujúcim faktorom, či už pre tých, ktorí ostali v Rusku, alebo pre tých, ktorí sa pripojili k všeobecnému prúdu moderného umenia v Európe. Fyodorov-Davidov vo svojej ilustrovanej monografii *Vrubel* z roku 1968 podotýka, že umelec ešte nie je dostatočne preštudovaný a preto interpretácia Vrubelovho diela ako celku je natoľko obtiažna, že si vyžaduje nezávislý dialóg rôznych oblastí umelcovej kreativity. Pavel Suzdalev vo svojom článku o *Vrubelovom pohľade na svet* v časopise *Svet umenia* z roku 1976, svoje komentáre dopĺňa ľútosťou nad tým, že žiadna odborná biografia zatiaľ dostatočne nehodnotí plný rozsah umelcových záujmov a to napriek množstvu odborných článkov, úryvkov zo zbierok a katalógov umení. Svetlú výnimku tvoria oficiálne dokumenty priamo súvisiace s Michailom Vrubelom. Literatúra o ňom však poskytuje málo konkrétnych faktov a informácií. Sedemdesiat rokov po jeho smrti ešte neexistovala ucelená štúdia jeho prác z perspektívy histórie umenia. Odkazy na Vrubelove diela, ktoré vychádzali v ruských symbolistických periodikách *Mir Iskusstva*, *Vesy*, *Zlaté rúno*, *Apollon*, *Iskusstvo*. Opĺyvali chválou a dôvernejšie zachytávajú vzory jeho výstav, exhibícií, tvorbu a fluktáciu povesti umelca, než štúdie a kritika. Najdôležitejšia biografia o Vrubelovi je od Stepana Yaremicha, ktorý bol asistentom umelca v Kyjeve a blízky priateľ. Yaremich strávil roky zbieraním informácií o okolnostiach, ktoré predchádzali vytvoreniu konkrétnych individuálnych diel s dátumami a obsahom. Biografia od Alexandra A. Ivanova obsahovala podobný sled a konzultácie s rodinou Adriana Prakhova, mapovala však Vrubela len po rok 1889. Je známe, že po incidente s Prakhovovou ženou sa kompletná korešpondencia medzi Vrubelom a ňou ako aj rodinou historika Prakhova kompletne odstránila. A. Ivanov vydal ešte dve knihy o Vrubelovi *M. A. Vrubel* v roku 1928.

Vo svojej podstate je to katalóg umelcových diel v Ruskom múzeu v Petrohrade. Obsahuje rozpravu o Vrubelových abstraktných kvalitách, primitivizmu, čo bol v tom období odvážny krok vzhľadom na to, že sa modernizmus v tom období stával v Rusku neprípustným. Významný zdroj informácií tvorí zachovaná korešpondencia z názvom *Vrubelove listy* 1929. Obsahovala korešpondenciu Vrubela s otcom, sestrou Annou, umelcove úvahy o živote, námetoch, ktoré sa chystal stvárniť vo svojich dielach ako aj vnútornú podporu zo strany rodiny a blízke puto so sestrou. V roku 1910-12 kyjevské periodikum umenia zverejnilo zbierku memoárov o Vrubelovi najmä od Ekateriny Gay, Dr. Usoltseva, Bruisova a ďalších, ktorí s umelcom prišli do styku. Doktorandskou prácou *Vrubel* od Nikolaja Tarabukina písanou koncom dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia sa dostávame do obdobia Sovietskeho zväzu, počas ktorého sa umenie a kritika umenia dostali pod veľký politický nátlak. Práca nemohla byť zverejnená až do roku 1974, po Tarabukinovej smrti aj to čiastočne. Prostredníctvom nej sa dozvedáme o existencii tajného spolku v rokoch 1923 – 1928 s názvom *Skupina pre štúdium Vrubelovho umenia*, boli súčasťou akadémie umenia a spolupracovali s Vrubelovou sestrou Annou. Po ére stalinizmu sa štúdie Vrubelových diel obnovili. Prvé dôležité boli *Katalógy* vydané ako sprievodné publikácie osláv výročia Vrubelovho narodenia v Moskve, Petrohrade, Kyjeve a na Abramstve v rokoch 1956 - 57. Katalóg pre Treťakovskú galériu obsahoval 638 záznamov, ktoré poskytovali podrobnosti o každom diele, pôvod a výstavnú hodnotu. V roku 1963 vyšlo nové vydanie *Vrubelovej korešpondencie*, do ktorej bolo pridaných pätnásť predtým nedostupných a nezverejnených memoárov. Počas šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia sa nové publikácie pozerali na non-realistické umenie prelomu 19. a 20. storočia v celku zhovievavo. Uznávané boli do určitej miery aj vzťahy medzi ruským umením a západným postimpresionizmom aj Vrubelova vedúca úloha, ktorú zohral bola zohľadnená. Významné publikácie s týmto kontextom sú *Umelecký život v Rusku na prelome 19. a 20. storočia* z roku 1972 od Grigoria Sternina, *Únia ruských umelcov* od G. Lapshina či *Ruská umelecká kultúra* ako stručný prehľad z roku 1969 od Pavel Kuznetsova. Umeleckí historici Sovietskeho zväzu si zachovali určitý fixný, negatívny pohľad. Môžeme ho vidieť a cítiť aj u tých Vrubelovi najviac naklonených. Niektorí umelca posudzovali z perspektívy, ktorá mu bola cudzia. Najčastejšie sa stretávame s interpretáciou jeho individualizmu a rebélie proti buržoáznej realite doby. Vrubelov realizmus je nimi posudzovaný ako ekvivalent sociálneho realizmu a umelec nedokázal uniknúť vplyvu moderného štýlu. Najväčší problém predrevolučných aj socialistic-kých spisovateľov sa javí fakt, že nedokázali i napriek ich snahe uznať, že umenie existuje aj mimo Sovietsky zväz a Vrubela, jeho osobnosť a tvorbu posudzovali lokálne. Yaremich

upozornil ako jediný na integráciu západnej kultúry do Vrubelovej tvorby, ako aj na fakt, že Vrubelove diela inšpirované ruským umením a literatúrou neboli preskúmané podrobne. Pohľad západného sveta na Vrubela bol veľmi obmedzený. Prieskumy ruského umenia západnými osobnosťami síce priznali umelcovi veľký talent, venovali mu len nepatrnú pozornosť. S výnimkou vyššie spomínaného N. Gaba a C. Graya jeho dielo *Veľký experiment*. Obe publikácie pomohli verejnosti pochopiť Vrubelove diela, nikto ich však nenasledoval. Od ich vydania v anglickom jazyku vyšli len všeobecné články. Publikácia *Le Renouveau de l'Art Pictural Ruesse* 1977 označuje Vrubela ako jedného z menej výrazných postáv symbolizmu. Výstava Paríž – Moskva z roku 1979, ako aj výstava v New Yorku *Ruská Avant-garda* prezentovala Vrubela ako jednu z popredných osobností ruského modernizmu.

Pri zhromažďovaní zdrojov a informácií o Michailovi Vrubelovi nemôžeme opomenúť dôležitý poznatok. Dodnes sa o ňom vedú spory, nebol dôkladne preštudovaný, nie je jednoznačne zaradený do umeleckého smeru či prúdu, poskytuje možnosť prispôsobovať si ho podľa potrieb tvorcov štúdií. Jednou z takých bola aj práca z Californskej univerzity. Autorka Sara Hecker rozobrala Vrubelove diela čisto z filozofického kontextu na základe Nietzscheho a Shopenhauera. Napriek tomu, že historici vylučujú jeho tvorbu z filozofického hľadiska a výkladu jeho diel. Zdroje, ktoré máme k dispozícii o Vrubelovi nezmieňujú filozofické východiská a motívy diel. Z korešpondencie máme k dispozícii citácie umelca, v ktorých sa snaží osvojiť si životné postoje a filozofiu Kanta, obľuboval aj Nietzscheho, keďže začali v tom období prenikať do ruského prostredia. Ďalšou zvláštnosťou je veľké množstvo článkov o Michailovi Vrubelovi, ktoré sa mu snažia pripísať démonickú posadnutosť a jeho tvorbu zaradiť do kategórie duševne chorých. Titulky s názvom typu démon, ktorý ovládol umelca, umelec, ktorého posadol démon, démon, ktorý sa umelcovi stal osudným a zapredal dušu diablu, prekliaty umelec... Všetko je to výmysel slúžiaci na pritiahnutie pozornosti s cieľom zaujať a šokovať. Záznam od psychiatra Dr. Usoltseva, ktorý roky umelca liečil a študoval, poprel akúkoľvek posadnutosť či nepríčetnosť. Vyjadril sa, že Vrubel ako človek bol chorý, ale ako umelec bol zdravý do smrti. Vrubel trpel častými zmenami nálad, po otcovi zdedil chorobu s postupnou stratou zraku v kombinácii s pohlavnou chorobou nemal pozitívnu prognózu. Používal umenie ako terapiu a liečbu do poslednej chvíle. Preto demonizovať a spájať ho s démonickou posadnutosťou sa mi javí ako dehonestujúce a odkláňajúce pozornosť od nádherného, hlbokého a citlivého odkazu, ktorý prostredníctvom „svojho Démona“ Michail Vrubel zanechal navždy.

Pramene a literatúra v slovenskom jazyku sú veľmi obmedzené. Ohľadom umelcovho života a tvorby je literatúra veľmi útržkovitá. Napriek tomu sú primárne aj sekundárne zdroje veľmi pútavé. Značnú časť tvoria memoáre Anny Vrubelovej, tie však vynechávajú viac období a neobsahujú názory kritikov vtedajšej doby. Najviac informácií poskytujú memoáre Vrubelovej švagriny Ekateriny Gay, bývalého asistenta Stepana Yaremicha a Nikolaya Prakhova, syna umelcovho mentora Adriana Prakhova. Nevýhodou dostupných zdrojov sú protichodné záznamy a protichodné výklady diel. Ďalšie tvoria informácie zozbierané a roztrúsené v periodikách tej doby, ktoré sa venovali umeniu. Pri spracovaní danej témy nám ako primárne zdroje slúžili nasledovné publikácie, *The Art of Michail Vrubel* – Isdebsky-Pritchard Aline, *The Slavonic and East European Review* – Roberta Reeder, *Modernism and the Spiritual Art in Russian Art* – Kozicharow, Hardiman, *The Symbolist Roots of Modern Art* – Fakos, Mednick, *Russian Literature and its demons* – Pyman, *Utopian Reality* – Lo-oder, Kokkori, Mileeva, *Umění a civilizace* – Alpatov. Ďalšie doplňujúce poskytla sekundárna literatúra vo forme článkov a vybraných častí kníh na internete.

2. MICHAIL ALEXANDROVIČ VRUBEL



Obrázok 1. Michail Vrubel – Autoportrét 1904, uhlik, Tretiakovská galéria, Moskva

„Michail Vrubel, bol po celý svoj život nepochopený a považovaný za dekadenta, je azda najväčším géniom ruských maliarov 19.storočia“.¹

Michail Vrubel patrí k umelcom, o ktorých sa vždy viedli spory a budú viesť aj naďalej, kým tento maliar neprestane zaujímať a vzrušovať.² Niektorí ľudia sa vždy budú k Vrubelovi stavať nepriateľsky ako k rušiteľovi poriadku. Naopak umelcom a ľudom, ktorí majú k umeniu blízko bude Vrubel vždy sympatický ako skutočný génius, ktorý dokáže nadchnúť pre umenie. Budú mať pre neho uznanie, dokonca aj vtedy ak zastávajú iný výtvarný názor.

Pre tých, ktorí stoja mimo svet umenia, ale sú vnímaví k akémukoľvek prejavu tvorivého ducha, je Vrubel viac než maliar, je to filozof, mysliteľ, prorok: Títo ľudia často podľahnú pokušeniu, pripísať mu rovnaký názor na svet, ktorý vyznávajú sami.³

¹ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of "fin de siècle" Art*, *The Slavonic and East European Review*, 1976, vol.54, No3, s. 323.

² ALPATOV. Michail, *Umení a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 116.

³ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 116.

A existuje ešte jedna kategória, pre ktorú je Vrubel zaujímavý a lákavý. Láka ich ako poetický fenomén a i napriek tomu, že nemôžu pochopiť celú zložitosť tohto umelca, vždy mu budú pripisovať cit lásky, ktorá dokáže zbližiť človeka s umením.⁴

Je nutné zmieniť ešte jednu kategóriu ľudí, ktorí pre Vrubelove dobré meno predstavovali a predstavujú nebezpečenstvo. Sú to snobi, ktorí sa naháňajú len za novým a sú ľahostajní k tomu čo vyšlo z módy.⁵ Ľudia tohto typu, kedysi Vrubela uznávali: im podobní sú dnes schopní klasifikovať ho ako zastaralého, škaredého a smiešneho. Neuvedomujú si, že Vrubelov význam sa nevyčerpáva tým, že bol súčasníkom secesie, rovnako ako Mozartov nekončí tým, že tvoril v dobe baroka.⁶

Dnes už máme za sebou obdobie ostrých sporov o Vrubela aj dlhé roky mlčania, v ktorých prevládala tendencia zabudnúť na jeho dielo a zaradiť ho do kategórie výtvary duševne chorých, je potrebné jeho tvorbu študovať a nezabúdať na všetko, čo sa okolo neho dialo a nahromadilo.⁷

Michail Vrubel bol umelec s mimoriadne všestranným talentom, známy ako majster monumentálnych nástenných malieb, sochár, dizajnér divadelných scén, ilustrátor a v každej sfére produkoval kvalitné diela. Dokázal svojou tvorbou dokonale vyjadriť myšlienky a emócie. Ako napísal Alexander Golovin „*Vo všetkom čo robil bola cítiť až nepríjemná kvalita*“.⁸ Vynikal aj medzi výbornými umelcami tej doby, nielen svojou originalitou a jedinečnosťou svojich diel, ale aj jeho myšlienkami a ideami. Toto často bránilo tomu, aby boli jeho práce správne pochopené a citlivá duša umelca bola častokrát zranená nespravodlivou kritikou.

⁴ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 117.

⁵ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 116.

⁶ Ibidem

⁷ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 117.

⁸ www.artroots.com *Biography of Michail Vrubel* (30.8.2017)

2.1. Život a dielo

„Umelcov život môže byť sonátou, suitou...Život iného zas nie je ničím iným než etudou. Avšak Vrubelov život je nádherná, úbohá symfónia a to je najplnšou formou ľudskej existencie. On sám bol démon padlý anjel, pre ktorého svet bol nekonečnou radosťou a nekonečným utrpením. Bol pripravený dať nám do daru chrámy a paláce, piesne a idoly. Nepýtal sa to nič, žobral len o možnosť odhaliť sa, aby sa oslobodil spod ťažkého nákladu, ktorý naplňal jeho bytie inšpiráciou. Ale svet ho nepochopil, bol v ňom cudzincom a dokonca nenávideným. Načo aká iskra, radosť, farby či hra, keď človek žije vo svete plnom hlúposti, temnoty a zbytočnosti ?“⁹

Michail Vrubel sa narodil 5.marca 1856 v Omsku, do rodiny vojenského dôstojníka poľského pôvodu a matke pochádzajúcej zo šľachtickej ruskej rodiny. Umelec tak mal blízko k rímsko-katolíckej cirkvi aj ruskej ortodoxii. Náboženstvo po čase začal považovať za veľmi organizované, reštriktívne a vyjadroval hlboké pochybnosti v kresťanskú vieru. Namiesto toho čoraz viac veril, že slobodná snaha o umelecké smerovanie a individuálna kreativita je priamou cestou k naplneniu a dosiahnutiu duchovného stavu. Výchovnú úlohu po smrti jeho matky prevzal otec. I napriek tomu, že chcel mať z neho vojenského právnika, Michail vždy inklinoval k umeniu. V rodine neboli zdôrazňované vojenské postoje, naopak povzbudzovali deti v záujme o históriu, cudzie jazyky, divadlo a literatúru. So staršou sestrou Annou mal veľmi vrúcny a priateľský vzťah a udržiaval ho až do svojej smrti. Jeho mladšia sestra Yekaterina a brat Alexander zomreli v detstve, čo zanechalo v umelcovi hlbokú traumu. Počas štúdia práv na univerzite v Petrohrade sa oboznámil z nemeckou filozofiou, najmä teóriami Nietzscheho, idealistickou filozofiou Kanta a Schopenhauera. Zároveň začal navštevovať hodiny maľovania, kde sám experimentoval s olejomaľbou a snažil sa o kópie diel *Západ slnka na mori*, *Stará pani* číta od Ivana Ajvazovského. *„Snažím sa učiť maľovať všetky jeho obrazy bez toho, aby som mal akékoľvek znalosti správneho použitia farieb a viac menej som ich maľoval len z toho dôvodu. Som viac úspešný v kreslení ceruzkou než v olejomaľbe ako poukázal Klimenko, je veľmi vzdelaný v oblasti umenia a upozorňoval ma na kvality olejomaľby. Jeho závery majú pre mňa výpovednú hodnotu, na ktorú sa neskúsený talent ako ja musí spoľahnúť“*.¹⁰ Po absolvovaní štúdia práv ho prijali na Petrohradskú Akadémiu umení – jedna z vedúcich, prestížnych škôl v tom čase v Rusku. Ako

⁹ REEDER. Roberta, *The Slavonic and East European Review*, 1978, vol.54.No3.s. 332.

¹⁰ ISDEBSKY-PRIRCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 3.

študent sa dostal do povedomia svojim neortodoxným štýlom a originálnou interpretáciou klasických diel.¹¹

Obdobie na Akadémii Vrubel hodnotil ako jedno z najlepších v živote, Nikdy nezaбудol aký významný vplyv mala na jeho nasledujúci vývoj a umeleckú tvorbu. Zložitá a rozporuplná osobnosť umelca, časté zmeny nálad sa prejavovali už v detstve. Mentálnou vyspelosťou presahoval rovesníkov a vyznačoval sa veľmi dobrou vizuálnou pamäťou.¹² Obľuboval klasikov ruskej literatúry M. L. Lermontova, N. G. Gogoľa, A. P. Čechova, A. S. Puškina i napriek tomu, že mu na prvý pohľad mohli byť vzdialení.¹³ Plynulo čítal v latinčine, francúzštine a nemčine. Z umelcovej korešpondencie máme možnosť spoznať aj jeho prenikavého ironického ducha a schopnosť vystihnúť problém a dostať sa cez neho. „*Verejnosť nepozná všetky podrobnosti tak ako špecialista, ale má právo požadovať od nás impresie a my by sme mali na tento hlad odpovedať citlivo, že budeme podávať elegantne pripravený gastronomický zážitok. Namiesto toho verejnosť kŕmime kasou. Tieto veci sa dotýkajú všedných dní, tak sa pripravujú všedne. To je takmer zhodné z názormi „Putnikov“ – majú úplnú pravdu v tom, že nikto sa nemá považovať za umelca ak nemá uznanie verejnosti. Ale uznanie nie je otroctvo. Umelec má svoje vlastné, špecializované ciele, ktoré vie najlepšie zhodnotiť on sám, a ktoré musí rešpektovať, a nie ich úplne pochovať tým, že ich zmení na akúsi zbraň v rukách vydavateľa. V spoločnosti to poukazuje na okrádanie samého seba o najlepšie časti života a osobnosti*“.¹⁴ Vrubelov bohatý vnútorný svet k nemu priťahoval umelcov, ale zároveň medzi nimi staval múr a predurčoval ho k osamelosti.¹⁵ Počas pôsobenia v Moskve sa zoznámil s opernou speváčkou Nadeždou Zabelou, ktorá sa stala jeho ženou. Narodil sa im syn s vrodenuou vadou ráštepom pery a v roku 1903 umiera. Udalosti prehĺbili umelcove depresie a prepadol alkoholu. Vrubel stvárnil na plátno dôverné podobizne syna aj manželky. Michail Vrubel vynikal intelektom, predstavivosťou, energickosťou a výbušnosťou. V neskoršom období bol v neustálom konflikte s kritikmi umenia, ktorí ho svojimi hanlivými kritikami vylúčili z umeleckej spoločnosti. On i napriek týmto skutočnostiam nepovolil, neprispôbil sa a vždy maľoval, ako cítil a uznal za vhodné.

Spájal predstavu vzrušujúceho s horlivým hľadaním naplnenia umenia, ako brány do sveta poetickej fantázie a znázornil ju prostredníctvom svojich búrlivých postáv. V tom

¹¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 6.

¹² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 4.

¹³ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s.117

¹⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 6.

¹⁵ Ibidem

tkvie zmysel pre dramatickosť stvárnenia Vrubelových diel. Bolestná osamelosť, nenaplnené túžby, vášne uzatvorenie sa do vlastného vnútra so stratou nádeje vrátiť sa späť. Neustále boje, ktoré vo vnútri zvädzal ho veľmi oslabili a mali za následok prepuknutie duševnej choroby, kvôli čomu bol umiestnený do psychiatrickej liečebne. Touto udalosťou umelec definitívne opúšťa svet reality a uzatvára sa do seba. Prichádza o zrak a posledné diela dokončuje hmatom a hudba ostala jedinou útechou v tomto období. Maľuje veľmi oduševnene a intenzívne množstvo autoportrétov, sotva je badateľný rozdiel v maľbách. Je z nich cítiť uzavretie, asketický truc, fanatická pýcha a tvrdohlavý postoj. Celý svet umelca sa ponoril do tmy, čo ešte ostalo zo skutočného života chorobnou snahou zvečniť. V jednoduchom prostredí nemocničnej izby cíti beznádej svojho postavenia. Vytvoril množstvo nemocničných scén, portrétov lekárov, pacientov. Rukopis je veľmi nervózny a nepokojný, kresby obsahujú len to „najnutnejšie“ a v tom je ich sila.¹⁶ Zachoval sa portrét ošetrojúceho lekára Usoltseva (obr. č.49.) a ten Vrubela opísal nasledovne: „*Bol to tvorivý umelec v každom kúte svojej psychiky. Tvoril neustále a tvorba pre neho bola taká jednoduchá a prirodzená ako dýchanie. Tak dlho ako človek žije, dýcha. A tak dlho ako Vrubel dýchal, tvoril*“.¹⁷ Počas pobytu v liečebni sa objavuje v časopise Mir isskustva¹⁸ článok, v ktorom ho umelci vo veršoch pozdravujú a v Paríži usporadúva Sergej P. Diaghilev¹⁹ výstavu ruských umelcov. Najviac obrazov 28 patrilo Vrubelovi, ako predstaviteľovi moderného ruského umenia.²⁰ Parížske publikum, prijalo umelcovu tvorbu s nadšením a je smutný paradox, že umelec si to už nemohol užiť tak, ako celý život túžil. Ruská kritička umenia Nina A. Dmitrieva²¹ prirovnala Vrubelov život k dráme o troch dejstvách s prológom a epilógom, pričom prechody medzi jednotlivými etapami sa diali náhle a nečakane.²²

Michail Vrubel zomrel v roku 1910 v Petrohrade s podozrením na tuberkulózu, ale tvorcovia jeho biografie sa zhodujú na tom, že spáchal samovraždu.²³

¹⁶ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 125.

¹⁷ www.Artroots.com Michail Vrubel (10.8.2017)

¹⁸ Svet umenia- časopis vychádzajúci od roku 1898, kritizoval „Predevižnikov“ a vyzýval vyrovnať sa s moderným európskym umením

¹⁹ Sergej P. Diaghilev (1872- 1929)- ruský umelecký kritik, mecenáš a baletný inovátor

²⁰ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976. Vol.54, No3, s. 328.

²¹ Nina Alexandrovna Dmitrieva (1917-2003) - významná ruská kritička umenia, ktorá sa snažila vedeckými prístupmi vidieť ruské umenie v globálnom kontexte a ukázať jeho jedinečnosť a miesto medzi európskym umením.

²² www.rbth.com – Michail Vrubel (28.5.2017)

²³ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s.32

Michail Vrubel sa považuje za najoriginálnejšieho umelca ruského Strieborného veku. Umelcova rekonštrukcia foriem, uvoľnenie energie a intenzívne spracovanie povrchu, viedli kritikov umenia k používaniu nového termínu *kryštalické formácie a kubistický tvar* jeho maľby s prítomnosťou nereálna a sna. Vrubel rozvinul intuitívny pohľad na slovanskú dušu cez, ktorý pôsobí jeho práca ako kvázi náboženský mystický idealizmus.²⁴ Harmonizoval svoje postavy v krajine prostredníctvom silných farieb a v mozaikových štruktúrach odhalil voľnejšiu manipuláciu a väčší priestor pre dekoráciu v jeho dielach.²⁵ Jednotlivé udalosti umelcovho života sú známe, študentské časy, prvé samostatné kroky v umení, spoločná práca s Vasnecovom, stretnutie s Rimským Korzakovom, uznanie v Mamontovovom krúžku, cesta do Talianska a jej vplyv na umelca, láska, priateľstvá, rodinný život ako aj búrlivé hádky a vlastné obhajoby končiace nalomeným duševným zdravím. Nič z toho netvorí súvislý reťazec a zdá sa akoby jednotlivé udalosti boli len náhodne vpletené do osnovy jeho tvorby. Ani z korešpondencie nie je k dispozícii súvislý sled udalostí, myšlienok, je to skôr rôznorodý a roztrieštený súbor záznamov. Preto každý pokus o periodizáciu umelcovej životnej púte by pôsobil násilne a umelo. Ak jeho diela zoskupíme do určitých celkov, nebude určujúca chronologická postupnosť, ale rôzne stránky Vrubelovej zložitej a rozporuplnej osobnosti.²⁶

²⁴ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 325.

²⁵ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 333-334.

²⁶ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 118.

2.1.1. Petrohradské obdobie (1874-1884)

V roku 1880 Michaila Vrubela prijali na Petrohradskú Akadémiu výtvarných umení a znamenalo to zásadnú zmenu smerovania umelcovho života. Významný vplyv na tvorbu Vrubela mal jeho učiteľ Pavel Petrovič Chistyakov,²⁷ ktorý v ňom rozvíjal umenie vidieť prírodu, komponovať kresbu, členiť ju a podriaďovať celku. V pedagogickej činnosti vychádzal Chistyakov z realistickej kresby, kompozície a farebnosti, pričom pokladal kresbu za základ. Poukázal na tri štádia práce na kresbe: „Postavenie, proporcie a hmota“, to znamená „správny vzťah hmoty a priestoru, vypracovanie štruktúry s perspektívou plôch a na konci tieňovanie“.²⁸ Nie každý študent dokázal splniť systém a kritéria Chistyakova, zaostávali a ich kresba bola schematická bez života. Tí, ktorí si osvojili jeho systém a postupovali podľa toho, dopracovali sa ku kresliarskej dokonalosti. Vrubel patril medzi nich a Chistyakov mu ponúkol individuálne hodiny v jeho súkromnom ateliéri. Výučba kresby bola u neho prísne logická, postupovala od najjednoduchšieho k zložitému. Zdôrazňoval, že umeleckú dokonalosť možno získať iba z dôkladného štúdia prírody.²⁹ Rozvíjal vo Vrubelovi umenie vidieť prírodu, komponovať kresbu a podriaďovať ju celku. Vrubela veľmi inšpirovalo rozpoznávanie nekonečných odtieňov, objavovanie sveta z jeho harmonizujúcimi detailami. Vyčítal predchodcom, že sa nesnažili o pravdivé videnie prírody a uspokojili sa len s povrchným pohľadom a stačilo im len, keď divák spoznal na obraze zobrazený predmet.³⁰ Prostredníctvom svojho učiteľa sa Vrubel oboznámil s dielami Alexandra A. Ivanova.³¹ Jednou z najlepších umelcových študentských prác bol akvarel, *Zásnuby Márie a Jozefa (1881)*. Kompozíciou pripomína obraz tej istej témy of Rafaela a nachádzame v ňom aj biblický vplyv Alexandra Ivanova, hoci Vrubelov zachytený pohyb figúr je viac dynamický. Na Akadémii pôsobil aj Ilya Repin³², ktorý sa uznanlivo vyjadroval o mladom umelcovi. Postupne si vytvorili priateľský vzťah, ktorý zmazával rozdiely medzi študentom a učiteľom. Dával mu cenné rady a zdôrazňoval, aby Vrubel začal maľovať aj v súkromí aby si rozvinul svoju umeleckú nezávislosť. Názorovo sa umelci rozišli v čase, keď heslo „umenie pre umenie“

²⁷Pavel P. Chistyakov (1832-1919) – ruský maliar, učiteľ umenia, zastával významnú úlohu v Ruskom umení v druhej polovici 19.storočia. zaviedol do výuky tvorivé princípy, po prvý krát formuloval zásady vyučovacej metódy, zameranej na realistické úlohy.

²⁸Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 250.

²⁹ Ibidem

³⁰ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 119.

³¹ Alexander Andrejevič Ivanov (1806-1858)-patril medzi najvýznamnejších umelcov 19. storočia. Vo svojej tvorbe sa pokúšal zlúčiť pokrokové humanistické idey s tradíciami svetového umenia s dôkladným štúdiom prírody.

³² Ilya Repin – bol v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 19.storočia ústrednou postavou ruského realistického prúdu

začalo rezonovať a Ilya Repin bol jeho zástancom. Vrubel sa o tomto hesle vyjadroval pohľadavo a zdôrazňoval, že umenie musí mať zmysel a malo by ľudí nabádať k tvorivej činnosti slúžiacej veľkému cieľu. V prenajatom ateliéri Vrubel tvorí akvarel *Dievča v renesančnom prostredí*, preukázal svoju schopnosť znázorniť materiálne formy ako aj ich farebné odtiene. I napriek veľkej úcte k svojmu učiteľovi Chistyakovovi, považoval za prospešné tvoriť sám, bez kritického tlaku a byť schopný robiť vlastné objavy a experimentovať. Počas štúdia sa Vrubel zaoberal filozofickými ideami Kanta, ktorého vplyv bol zjavný po celý zvyšok jeho života. Z neho čerpal námet, pre umelca typické oddelovanie fyzického od morálneho života,³³ vyspelosť, vytrvalosť a skromnosť ohľadom maličkostí každodenného života, ako aj odhodlanie postupovať k vyšším sféram. Vrubel bol priťahovaný rebelujúcimi a tragickými postavami literatúry, príznačná je prvá olejomalba *Hamlet a Ofelia* (obr. č.8.). Vrubelova sestra Anna si spomína na malby, ktoré boli inšpirované literárnou predlohou. „Boli to turgenevské a tolstojevské typy. Ako na prvé si spomínam na Lízu a Lavretského zo Šľachtického hniezda, ďalej Anna Karenina a scéna stretnutia so synom. Spomínam si aj na Goetheho Margaritu, Shakespearovho Hamleta, Kupca benátskeho, Danteho a Beatrice, Orfea pred Euridykinou pohrebnou hranicou a ako nad ňou plače. Bolo ich pravdepodobne ešte oveľa viac, ale na tie zvyšné si už nespomínam“.³⁴ Pred skončením štúdia bol Vrubel odporučený svojim učiteľom Chistyakovom, zúčastniť sa plánovaného reštaurovania fresiek v kostole Sv. Cyrila, Sv. Sofie a katedrále Sv. Vladimíra v Kyjeve pod vedením historika Adriana Prakhova.³⁵

2.1.2. Kyjevské obdobie (1884-1889)

Obdobie, ktoré umelec strávil v Kyjeve bolo najzásadnejšie v jeho súkromnom a umeleckom živote, rezonanciu cítime až do konca umelcovho života. Príležitosť zúčastniť sa veľkolepého projektu reštaurovania starých fresiek z 12.storočia, postavila umelca pred veľkú výzvu.

Vrubel sa na neľahkú úlohu pripravoval veľmi svedomito, podrobne študoval knihy o histórii byzantského a starého ruského umenia, nástenné malby. V súkromí historika Prakhova trávil všetok voľný čas. Podrobnému výkladu fresiek v kostole Sv. Cyrila, Sv.

³³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 6.

³⁴ Ibidem

³⁵ Adrian V. Prakhov(1846- 1910) – ruský kritik umenia, archeológ a historik, zodpovedný za projekt obnovy a reštaurovania fresiek v Kyjeve.

Sofie a nerealizovaných projektoch Michaila Vrubela v Katedrále Sv. Vladimíra ako aj byzantskému umeniu, ktoré umelca ovplyvnilo sa venujeme v podkapitole č. 2.4. s rovnomeným názvom Byzantské umenie a jeho vplyv na Michaila Vrubela. V tejto podkapitole sústreďujeme pozornosť najmä na súkromný život umelca a jedno konkrétne dielo, nakoľko je úzko spojené s pochopením výkladu, diel a tvorby najmä hlavných, podrobne analyzovaných v kapitole č.4. *Sediaci a Padlý Démon*. Pri umelcových častých súkromných návštevách historika Prakhova sa zaľúbil do jeho ženy. Evidenciu nachádzame v nadšenom dopise setre Anne, kde umelec opisuje ženu s veľkými očami a plnými perami, ktorá sa pre umelca stala nádhernou múzou. V dobe, keď akákoľvek náklonnosť k vydatej žene bola neprípustná sa Prakhov dozvedá o Vrubelových citoch. Posiela umelca do Talianska, kde sa mu naskytá možnosť zoznámiť sa s byzantskými mozaikami v tamojších kostoloch. Ako inšpirácia mu slúži umenie renesančných majstrov. Počas pobytu v zahraničí umelec maľuje obraz *Most v Benátkach* (obr. č.16.), *Španielsko* (obr. č. 15.), *Ráno v Neapole*, *Noc v Taliansku*, *Talian-sky rybár*. V dielach predstavuje svoje dojmy, pocity, rozrušenie foriem postáv, žiarivé farby vzbudzujú zmysel pre drámu, emócie plné lásky, života a zároveň veľkého smútku. Atribúty protikladov sú veľmi silne znázornené. Z diel vytvorených v Taliansku sa zachovalo len pár. Prevláda názor, že príčinou bol nezáujem Vrubela o rozširovanie si klientely, čo zapríčinilo malý záujem pri podporovaní jeho prác a boli nedôsledne zdokumentované.³⁶ Po návrate do Kyjeva začal s reštaurovaním ikon v kostole Sv. Cyrila a Sv. Sofie. Okrem fresiek bol poverený Prakhovom domaľovať tri zo štyroch mozaík na kupolu Sv. Sofie. Podľa jednej zachovanej mal sa čo naj dôveryhodnejšie maľbou priblížiť mozaike. Pozornosť si vyslúžila freska *Matka Boha s dieťaťom* (obr.č. 13-14.) v kostole Sv. Cyrila, z viacerých aspektov. Nachádza sa v prázdnych priestoroch malého do zeme zapusteného kostola. Na ľavej strane je umiestnená ikona, ktorá sa dotýka srdca a jej pohľad núti človeka k slzám, má pocit pokľaknúť si. Ikona Matky s dieťaťom je dôkaz maliarskeho majstrovstva Vrubela a zároveň domovom pre časť duše umelca, ktorý bol schopný cítiť a vidieť veci, neviditeľné iným. Panna Mária je namalovaná na zlatom pozadí, oblečená do tmavočerveného hodvábneho rúcha, sedí na vyzdobenom vankúši a na nohách má ruže. V tomto diele však vôbec nie sú podstatné opísané detaily.

Najväčšiu pozornosť na seba preberá zobrazenie tváre Panny Márie a syna, ľudská podobizeň a výraz jej očí nedovoľujú sústrediť sa na nič iné. (obr. č.11.) So synom na kolenách sa pozerá smutne a blahosklonne, naznačuje tušenie o tragickom osude jej syna.

³⁶ www.bestarts.com Michail Vrubel (23.10.2017)

Neobvyklý až magnetizujúci obraz je namaľovaný v rozpore s cirkevným kánonom maľby. Sotva viditeľná flexibilita hlavy, obyčajná unavená tvár so širším nosom, plnými perami pôsobí pozemsky a nadpozemsky zároveň. Obrovské prenikavé oči ukrývajú lásku, bolesť, prosbu, trpezlivosť a predzvesť tragického osudu samotného umelca. Ikona nie je veľká ani verejná, nie je určená pre slávu nádherných chrámov. Patrí do malého, tichého kostola, kde bola umelcom maľovaná s emóciami adresovaná srdcu konkrétneho človeka. Diskutovaná bola z dôvodu akým spôsobom dokázal Vrubel vnieť život do neživej tváre a očí. Podobné črty tváre, výrazné oči a plné pery súvisia so ženou Adriana Prakhova (obr. č.12.), do ktorej sa mladý umelec zaľúbil. Vrubel cez obraz, do ktorého preniesol dušu poeticky vyjadril lásku k žene. Priateľovi K. Korovinovi sa umelec zdôveril v liste, že sa pokúsil o sebevraždu. „*Porezal som sa nožom, uveríš tomu? Miloval som ženu, ale ona nemilovala mňa. Milovala moje... Ale veľa rôznych vecí jej bránilo porozumieť mne. Trpel som a vtedy som sa porezal a utrpenie klesalo*“.³⁷ Prakhov i napriek situácií kladne ohodnotil umelcovu prácu. Považovali sme za potrebné zmieniť sa o tejto podobnosti, nakoľko črty tváre *Panny* prestupujú celou jeho tvorbou a nachádzame ich v rôznych zobrazeniach *Démona*, *Hlavy démona* (obr. č.35-40.), *Proroka Mojžiša* (obr. č.25.), *Šesťkrídlom Serafínovi* (obr. č.45.), *Múze*. Za najkvalitnejší úspech umelca počas Kyjevského obdobia sú považované štúdie skíc farebných odtieňov pre katedrálu Sv. Vladimíra a fresky pre kostoly Sv. Sofie a Sv. Cyrila. Vrubel pochopil podstatu monumentálneho umenia starovekej Rusi. Štúdie a práce dokazujú spojitosť medzi Vrubelovou prácou a vnímaním starého dedičstva a ten vyhovoval umelcovmu talentu a mysleniu. Práce *Vzkriesenie*, *Žiarivý anjel s kadidlom a sviečkou*, *Pieta*...sú zvýraznené tragickým smútkom a ten ťažkými líniami, jednoduchosťou farieb a strohou kompozíciou. Umelec dokázal znázorniť smútok svojším spôsobom, úspešne spojiť atmosféru ranného umenia a vyjadriť pocity súčasného človeka. Cyklus akvarelových skíc *Oplakávanie Krista I.II.* (obr. č.21-24.), dve varianty *Vzkriesenia* sú podobné biblickým náčrtom Alexandra Ivanova, ale vo Vrubelových skiciach je prítomné osobité psychické napätie.³⁸

³⁷ www.vlsbor.com Adrian Prakhov (23.10.2017)

³⁸ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Moskva: Iskusstvo, 1975, s. 295.

Vrubel nebol vybraný komisiou pre reštaurovanie katedrály Sv. Vladimíra, práce boli pridelené spolužiakom Michailovi V. Nesterovi³⁹, Viktor M. Vasnecovi⁴⁰ a bratom Svedomským⁴¹. Prečo, tak ospevovaný a profesormi uznávaný Vrubel hlavnú prácu na rekonštrukcii Vladimírskkej katedrály nedostal, sa môžeme len domnievať. Prakhov, sediaci v komisii odôvodnil vylúčenie Vrubela z projektu oneskoreným predkladaním umelcových návrhov a osobnými dôvodmi. Spolužiak Nesterov sa po neúspechu Vrubela v Kyjeve vyjadril „*Vrubel „nevinne absentoval“ na našej planéte. Bol zabalený vo svojich víziách a tie, keď ho navštívili, neboli jeho hosťami dlho, ale dali miesto novým snom a novým obrazom doteraz neznámym, neočakávaným a nekonvenčným – nádherným fantáziám nádherného umelca z iného sveta*“.⁴² V Kyjeve Vrubel po prvýkrát videl Rubinsteinovu⁴³ operu *Démon*. Dala mu prvotnú inšpiráciu pre danú tému a zároveň sa stala konštantnou počas celej jeho umeleckej kariéry. Po odmietnutí a neúspechu umelec odchádza do Moskvy, kde sa intenzívne venuje téme démon. Do Kyjeva sa nikdy nevrátil.

2.1.3. Moskovské obdobie (1889-1902)

Tvorivé roky umelca spadajú do prevratnej doby v dejinách ruskej kultúry. Obdobie prudkého zlomu v názoroch na umenie, prehodnocovanie hodnôt a ostrého názorového boja medzi smermi.⁴⁴ Moskovské obdobie vo Vrubelovom živote bolo najproduktívnejšie, nie len kvantitou, ale umelec sa začal venovať aj iným sféram umenia. Diela a tvorba boli podrobené najväčšej kritike neporovnateľnej s predchádzajúcimi obdobiami. Počas prvých rokov sa Vrubel pripojil k skupine umelcov na Abramceve⁴⁵ Savvy Mamontova⁴⁶ čo mu opäť vlialo pozitívnu chuť pracovať. V rokoch 1890-1900 bolo sochárstvo hlavným Vrubelovým záujmom. Veľa času trávil v Mamontovovom keramickom štúdiu, kde tvoril aj rôzne plastiky, *Démon* (obr. č.35.), *Hlava obra* boli dve z troch plastík, ktoré Vrubel vybral na svoju

³⁹ Michail Vasilievič Nesterov- ruský maliar, vedúci reprezentant religiózneho symbolizmu

⁴⁰ Viktor Michailovič Vasnecov- ruský maliar, špecializoval sa na mytologické a historické témy vo svojich obrazoch, považuje sa za spoluzakladateľa ruskej folklórnej a romanticko-nacionalistickej maľby

⁴¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 71.

⁴² www.Artrroots.com Michail Vrubel (28.5.2017)

⁴³ Anton Grigorievič Rubinstein- ruský pianista, skladateľ, dirigent z obdobia romantizmu, radí sa medzi najväčších klavírnych virtuózov

⁴⁴ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 117.

⁴⁵ Abramstvo- dedina na sever od Moskvy, panstvo pod vedením Savvy Mamontova stala sa centrom slavianofilov v 19.storočí a združovala umelcov, ktorý oživovali staré ruské umenie

⁴⁶ Savva Manontov- ruský priemyselník, podnikateľ, mecenáš umelcov v Rusku a najväčší zberateľ ruského umenia.

prvú veľkú výstavu. *Diaghilevova výstava ruských a fínskych umelcov* (1898).⁴⁷ Počas druhého roka v Abramceve sa zdôveril sestre, ako si obľúbil keramikú a architektonický dizajn: „Opäť ma prenasledujú nápady spred ôsmich mesiacov – hľadať čistú krásu štýlu v umení a dômyselné riešenie problému s osobným šťastím. Aby som sa vyjadril jasnejšie, zase mám dohliadať na výrobu dlaždíc a terakotových ozdôb, konkrétne ozdoby kaplnky nad hrobom Andreja Mamontova, ako aj na prístavbu Mamontovho domu v Moskve. Tamojšia socha je celá mojím dielom. Som tým taký nadšený, že môj postoj k maľbe sa stal úplne frivolným. Nech Boh pomáha duchovnej prizme, nech si príroda hovorí sama za seba. Prizma ornamentu a architektúry to je naša hudba“.⁴⁸ Architektonická prístavba k Mamontovmu domu v Moskve má byzantský nádych, zvýraznený detailným zmyslom pre hmotu, tvar. Predpokladá sa, že Vrubel sa inšpiroval počas svojho pobytu v Taliansku a rovnako ako v maľbách aj tu zúžitkoval svoje poznatky bez toho, aby priamo imitoval konkrétne monumenty.⁴⁹ Vrubel preukázal svoje schopnosti aj v dekoratívnych návrhoch, od ornamentov po divadelné scény. Najväčší rozsah stretnutia s novými umeleckými formami, ktoré zažil v Moskve, boli divadelné produkcie. Nezachovala sa ani jedna z jeho navrhnutých scén a kostýmov. Väčšina umelcových skíc je menšia a nedôsledne usporiadaná z dôvodu, že umelec opäť neplánoval uchovať ich. Okrem množstva skíc démona sa zachovali skice *Veselých paní z Windsoru*, *Cárova nevesta* (Opera R. Korzakova), *Pribeh cára Saltana* (R.K.), *Sadko*, *Piková dáma* (opera P.I. Čajkovského), *Mozart a Salieri* (opera R. Korzakova), *Čarodejnica* (opera P. I. Čajkovského). Boli to produkcie pre Moskovskú súkromnú operu a divadlo Savvy Mamontova. Svojimi návrhmi kostýmov a scén pre Mamontovovu produkciu opier Rimskeho - Korsakova, sa snažil zachytiť „dôverný odkaz národa“.⁵⁰ Vytvoril nový typ scény, ktorý po ňom prebrali Alexander Benois, Leon Bakst vo svojich scénických návrhoch pre balet.⁵¹ Na rozdiel od iluzionistických scén známych v tomto období v ruských divadlách, boli len maľovaným pozadím. Vrubelove scény sa stali dôležitým nástrojom sprostredkovania nálady a tlmočenia deja. Sú to komplexné sociálno-symbolické obrazy, predstavujú istý druh básne o ideálnej čistej fantastickej kráse.⁵²

⁴⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 141.

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 137.

⁵¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 132.

⁵² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 136.

Umelcove kulisy mali vplyv na celú generáciu ruských umelcov, zameraných na divadelnú scénu, K. Korovin⁵³ divadelný štýl bol adoptovaný takmer všetkým, medzi ďalších patria Alexander Golovin⁵⁴, Nikolaj Sapunov⁵⁵ a Sergej Sudeikin.^{56 57} Od obdobia v Kyjeve Vrubel neustále prepájal tému démona, vo všetkých smeroch, tvorivej umeleckej činnosti a pravidelne upriamoval pozornosť na Lermontovovu literárnu inšpiráciu. Jednalo sa o ne-realizované návrhy *Anjela* (obr. č. 26.), *Proroka* (obr. č. 47.), tetralógiu *Démon* (obr. č. 21-30.), *Tamara* (obr. č. 31-32.), *Smrť Tamary* (obr. č. 33.), *Kristus vedľa Tamarinej truhly*, ako aj zničené maľby a sochy *Démona*. Lermontovho *Pechorina* z diela *Hrdina našej doby*. Najznámejšie zachované dielo z Moskovského obdobia je *Sediaci démon*. Ilustroval *Rusalku* a orientálne témy *Izmael- Bey*. Vrubel v roku 1891 dostal možnosť spolupracovať na jubilejnom ilustrovaní Lermontovej poémy *Démon*. Umelec vytvoril po prvýkrát v histórii ruskej ilustrácie typ *lermontovského Démona*.⁵⁸ Podrobne sa budeme výtvarnému dielu venovať v kapitole č. 4 pod názvom *Téma démon* v dielach Michaila Vrubela. Umelec svojim nadaním, v ilustráciách dokázal odhaliť emotívne pôsobiacu silu postáv.⁵⁹ V Moskve sa venoval aj portrétnej maľbe, ktorá vyniká psychologickou prenikavosťou a maliarskymi kvalitami.⁶⁰

2.1.4. Posledné roky (1902-1910)

Posledné roky života Vrubel strávil v nemocničnom prostredí, kde sa zameral už len na kresbu. Zbierka kresieb *Mušla* (obr. č. 52.) z roku 1904 zobrazuje vnútornú štruktúru jednoduchých mušlí. Rovnako ako portréty ľudí, *Portrét Dr. Usoltseva* (obr. č. 49.), aj mušle sú dôkladnou štúdiou prirodzenej formy a umeleckej štruktúry. Každá plocha mušle je analyzovaná a rozložená na fazety. Modifikácia textúr, svetla, tieňa, tvaru sa prelína.⁶¹ „*Chcel som ukázať najzákladnejšiu podstatu dizajnu, ktorý vytvára ilúziu menením foriem v morskej mušli. Precízne zobrazenie čo najmenších plôch. Som presvedčený, že v budúcnosti umelci upustia od farieb a vrátia sa k ceruzke a uhliku, a verejnosť sa naučí vidieť farby tam tak,*

⁵³ Konstantin A. Korovin- maliar, vedúci predstaviteľ impresionizmu v Rusku

⁵⁴ Alexander Golovin- ruský umelec, návrhár divadelných kulís

⁵⁵ Nikolai Sapunov- maliar, grafik, návrhár divadelných scén

⁵⁶ Sergej Yurievic Sudeikin- ruský umelec, scénograf, spájaný s ruským baletom a Metropolitnou operou

⁵⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 138.

⁵⁸ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Moskva: Iskusstvo, 1975, s. 295.

⁵⁹ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Moskva: Iskusstvo, 1975, s. 296.

⁶⁰ Ibidem

⁶¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 160.

*ako ich tam teraz vidím ja“.*⁶² Vrubelov pohľad na všedné veci dosiahol najvyššiu úroveň práve počas hospitalizácie. Zobrazoval bežne prehliadnuteľné veci, javorový list, záhyb na vreckovke. V kresbách umelec dokázal zachytiť živosť, prekračuje hranice realizmu, transformuje ich do svojho mikrokozmu krásy. *Stále nažive - Pruhoaná látka na stoličke, Insomnia (obr. č.50.), Ceruzky, Sviečka s karafou a pohárom (obr. č.51.),* sú príkladom úspešného preniknutia umelca do neživých predmetov a dielo *Perla* sa uvádza ako jedna z najcharakteristickejších kresieb ruskej secesie.

⁶² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 160.

2.2. Umelecké východiská

V každom období sa nájdú umelecké diela, ktoré poukazujú na zmeny v kultúrnej sfére a k takým patria aj práce Michaila Vrubela. Objavujú sa v Rusku v 80. rokoch 19. storočia. Pre publikum stotožňujúce sa skôr s maľbami v duchu tradície realizmu, než so západnými Vrubelovými súčasníkmi, boli jeho práce nepochopiteľné a mätúce. Napriek tomu bol to práve on, ktorý mal zo svojej generácie najväčší vplyv na to, akým smerom sa uberala nasledujúca generácia ruských umelcov.⁶³ Generácia, do ktorej sa radí Vasilij Kandinsky⁶⁴, Naum Gabo⁶⁵ či Kasimir Malevič⁶⁶.

Michail Vrubel je považovaný za najväčšieho predstaviteľa symbolizmu, hoci je voľne spájaný aj s druhou generáciou symbolistov v Rusku pod názvom „Skupina modrej ruže“. Zdieľal s nimi spoločný základ špeciálne v koncentrácii na nadprirodzené a mystické prvky umenia. Bol pionierom modernizmu, nielen vývojom štýlu, ale aj novátorskou technikou maľby, ktorú používal a tým sa rozišiel s tradíciami a tradičnou technikou maľby na Akadémii v Petrohrade.⁶⁷ Pre lepšie pochopenie Vrubelovho prínosu ruskému umeniu je dôležité predstaviť obdobie a celkovo spoločnosť vtedajšieho Ruska, vyňať z nej určité prvky, ktoré si umelec osvojil a naopak vyňať tie, ktoré zavrhol.⁶⁸ Faktory ako aj celkové kultúrne podnebie sa v plnej miere odrážajú v jeho dielach. Prostredníctvom diel vynašiel umelec nový vizuálny jazyk, ktorým interpretoval svoj vnútorný svet. Výnimočnosť vizuálneho jazyka spočíva aj v tom, že ho prezentoval v období, keď sa umelci snažili o čo naj dôveryhodnejšie zobrazenie každodennej skutočnosti.⁶⁹ V 80. a 90. rokoch 19. storočia boli najobľúbenejšími a uznávanými ruskými umelcami Ilya Repin, Valentín Serov⁷⁰ či Isaac Levitan⁷¹, ich práce pokračovali a rozvíjali realistickú fázu ruského umenia. Práce pochádzajú z obdobia, keď v umení prevažoval pozitivizmus založený na predpoklade, že vedomosti by mali byť založené na objektívnom poznaní.

⁶³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 162.

⁶⁴ Vasilij V. Kandinskij- ruský maliar, grafik, teoretik umenia a priekopník abstraktného umenia

⁶⁵ Naum Gabo- ruský sochár, maliar, architekt, zakladateľ konštruktivizmu a kinetického umenia

⁶⁶ Kazimir Severinovič Malevič- ruský maliar, dizajnér, grafik, predstaviteľ svetovej avantgardy

⁶⁷ www.musing-on-art.org (1.11.2017)

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Valentín Alexandrovič Serov- najvýznamnejší ruský portrétista na prelome 19. a 20. storočia

⁷¹ Issac I. Levitan- ruský maliar, uzatvára vývin ruskej realistickej krajinomalby druhej polovice 19. storočia

To sa v plnej miere odrážalo aj v ich dielach, najmä v námetoch týchto diel.⁷² Vrubelove práce odrážajú idey postimpresionizmu, ktorý vedome narúša kontúry a farby v snahe pomôcť k lepšiemu vyjadreniu nálad a emócií. Umelci vyjadrujúci sa týmto štýlom sa vzdali iluzionizmu nakoľko narúšal, resp. nezapadal do nového konceptu umenia. Francúzsky maliar Maurice Denis⁷³ opísal nový koncept nasledovne: „*Emócie a stavy mysle, vyvolané pohľadom, sú v umelcovej predstavivosti sprevádzané hmotnými znakmi, alebo ich ekvivalentmi, schopnými reprodukovať tieto emócie bez nutnosti vytvorenia kópie toho, čo bolo pôvodne videné. Ku každému stavu mysle musí existovať objektívna harmónia, schopná tento stav tlmočiť*“.⁷⁴ Objektívny svet sa stáva nástrojom na priblíženie subjektívneho. Obrazy boli vyberané na základe ich schopnosti evokovať konkrétne stavy mysle. Umelci nezobrazovali len skutočný svet, ale inšpiráciu čerpali z literatúry, mýtov a legiend. Obrazy vyberali a následne spájali podľa vlastnej fantázie a tým vytvárali úplne inú realitu. Stav mysle vyjadrovali prostredníctvom obrazov a tým si vytvárali vlastný vizuálny jazyk, ktorý sa líšil u každého jednotlivo spôsobom vlastnej interpretácie. Vrubel si vytvoril svoj vizuálny, individuálny jazyk tým, že zdokonalil metódy, ktoré sa naučil u profesora P. Chistyakova a implementoval ich do obrazov svojším štýlom. Maliarsky klasický realizmus, predstupeň Vrubelovej tvorby a jeho zástancom bol profesor Chistyakov môžeme považovať za prvý vplyv na tvorbu umelca. Princíp spočíval v metóde rozkladania subjektu na základné roviny, ešte pred maľovaním. Okraje rovín zaobľovali, kým maľba nezodpovedala viac tradičnému zobrazovaniu. Vrubel spomínanú fázu dotiahol do extrému a tým vytvoril svoj individuálny vizuálny jazyk, ktorý sa podobal štýlu P. Cezanna⁷⁵. Ruská historička umenia N. A. Dmitriyeva, ktorej vedecký prístup a túžba vidieť ruské umenie v globálnom kontexte a ukázať jeho jedinečnosť, miesto medzi ostatnými európskymi školami, popísala techniku maľby Michaila Vrubela v časopise Svet umenia nasledovne: „*Jeho osobitý štýl je založený na fazetovosti a to nie len pri zobrazení ľudského tela, ale aj prírody. Vrubel vytváral plynulé povrchy a nekonečné množstvo malých faziet a ako celok to pôsobilo ako kombinácia veľkého počtu jasne nakreslených malých tvarov vytvorených kryštálmi*“.⁷⁶

⁷² REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of "fin de siècle"* Art, The Slavonic and East European Review, 1976. vol.54, No3, s. 324.

⁷³ Maurice Denis- francúzsky maliar, dekoratívny, spisovateľ, predstaviteľ prechodného obdobia medzi impresionizmom a moderným umením

⁷⁴ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of "fin de siècle"* Art, The Slavonic and East European Review, 1976. vol.54, No3, s. 325.

⁷⁵ Paul Cezanne- francúzsky maliar, reprezentujúci prechod medzi impresionizmom konca 19. storočia a kubizmom začiatku 20. storočia

⁷⁶ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of "fin de siècle"* Art, Slavonic and East European Review, 1976, Vol.54, No3, s. 325.

Druhý významný vplyv na tvorbu Michaila Vrubela malo byzantské, ruské stredoveké a talianske renesančné umenie. K byzantskému umeniu rovnako inklinovali aj Gustav Klimt⁷⁷ či Gustave Moreau⁷⁸, ktorí boli priamo ovplyvnení mozaikami talianskych kostolov. Vrubel vyrastal v prostredí, kde byzantské umenie bolo súčasťou náboženského a duchovného dedičstva. V dobe, kedy sa umelci snažili o čo naj dôveryhodnejšie stvárnenie každo-
dennej reality a náboženské motívy ustupovali skutočnosti, bolo nasmerovanie umelca ojedinelé. Podobnosť medzi byzantskými umelcami a Vrubelom môžeme nájsť v spoločnom vnútornom odkaze. Byzantskí umelci v snahe tlmočiť symbolický ekvivalent duchovnej reality, si vytvorili vlastný ozdobný jazyk, ktorý kládol dôraz na to, ako veľmi je duchovný svet vzdialený tomu skutočnému. V. N. Lazarev⁷⁹ tento spôsob zobrazenia nazýva mystický materializmus: „Zlaté pozadie izoluje každé zobrazenie na ikone, odstraňuje ho z reálneho sveta... Šaty spadajú do lineárnych záhybov, stromy, rastliny sa menia na abstraktné, geometrické tvary, stali sa kryštálmi. Nerealistické sfarbenie ešte viac zdôrazňuje vzdialenosť zobrazenia od skutočného sveta. Dôraz sa kladie na transcendentálnu“.⁸⁰ Vrubelova tvorba znázorňuje komplex zložitého a nedostupného vnútorného života prostredníctvom, ktorého znázorňuje duchovný svet. V maľbách vidíme jemnú citlivosť, ktorá sa prelína s prvkami tvrdej temnoty. Mystický svet u umelca nadobúda čoraz väčší význam, hoci je cítelná prítomnosť abstrakcie, stále si zachováva silnú väzbu s intuitívnym svetom zachyteným mimo jeho skutočný rámec. Vrubel nebol celistvá osobnosť, ale človek, ktorý sa navonok prejavoval v mučivých vnútorných rozporoch.⁸¹ Tvoril neobyčajne ľahko, pričom ho nič neuspokojovalo, bol pripravený zavrhnúť všetko čo vytvoril. Osobnosť umelca a presvedčenie o všemohúcnosti sa obracalo proti nemu ako večný boj samého seba a vnútorný nepokoj. Vrubel bol maliar vizionár. Údelom prorockého ducha umelca ako objaviteľa nového, boli bolestné zmarené nádeje a nejasné predpovede. Prejavovala sa u neho predtucha osudového rozuzlenia a pocit predurčenosti k zániku.

⁷⁷ Gustav Klimt- rakúsky maliar, grafik, jeden z najvýznamnejších predstaviteľov secesie a vedúca osobnosť viedenského modernizmu

⁷⁸ Gustave Moreau- francúzsky maliar, vo svojej tvorbe používal predovšetkým biblické a mytologické námety, významným reprezentantom symbolizmu

⁷⁹ Viktor Nikitič Lazarev- ruský kunsthistorik, jeden z najväčších znalcov, byzantskej, staroruskej, arménskej a renesančnej maľby v 20. storočí

⁸⁰ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1798, Vol.54. No.3. s. 326.

⁸¹ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 118.

Umenie sa mu podľa vlastných slov javilo: „*Ako hrozba, alebo zľutovanie, spomienka, alebo sen*“.⁸² Vplyv konceptov byzantského umenia je zjavný v jeho túžbe vytvoriť umenie, ktoré by povznieslo dušu.

Prvý pokus dosiahnuť zámer je zjavný v súbore štúdií pre kostol Sv. Sofie *Matka Boha s dieťaťom*, podrobne sa mu v práci budeme venovať v podkapitole 2.4. Byzantské umenie a jeho vplyv na Michaila Vrubela. Dielo sme spomenuli zámerne, nakoľko v znamení týchto vplyvov predstavil nový koncept portrétov v ruskom umení a tým sa odklonil od tradičných portrétov a salónnosti, ktorá prenikala do ruského prostredia. Umelec sa odpútava od vtedajšej tradície portrétnej maľby, ktorej cieľom bola verná psychologická štúdia a vytvoril vlastnú idealizáciu zobrazovanej osoby.⁸³ Postava sa stáva prostriedkom na vytvorenie konkrétnej nálady a atmosféry. Ozdobné stvárnenia, výrazné oči, plné pery vo Vrubelových obrazoch pripomínajú ikony a štýl talianskych mozaík, ktorý si počas svojej kariéry osvojil. V diele *Dievča pred perzským kobercom* (obr. č. 7.), je Vrubelov odklon zjavný. Scéna a šaty sú metonymickými prostriedkami, používanými v portrétoch realizmu tak, aby odrážali osobnosť človeka. Vrubel ich dôkladne vybral, aby premenili bežného jedinca v idealizovaný obraz, tým, že stvárnil malé dievča oblečené do ružového saténu s ružou v ruke, sediace medzi fialovo-ružovými, fialovo-zelenými kobercami. Vytvoril z dcéry kyjevského bankára orientálnu princeznú.⁸⁴ Farebná paleta obmedzená na odtiene modrej, fialovej, červenej, ružovej a bledozelenej sa stala typická pre umelcove obrazy. V rámci nich objavoval škály detailov rôznych odtieňov. Napriek tomu čo ho učili na akadémií v Petrohrade snažil sa konštruovať vlastný obraz v správne odhadnutých pomeroch farebných tónov a predstaviť vlastnú víziu. „*Tvár tmavá ako medený peniaz, orámovaná riedkymi, špinavými, šedivými vlasmi a jeho plst' rozčuchaných fúzov: zašlá usmolená kazajka, hnedobielo pruhovaná, ktorá podivne halí vetchú postavu s vystupujúcimi lopatkami, obutú do fantastických topánok: loďka, suchá z vonku aj z vnútra, má farbu zvetranej kosti, mokré dno farby skoro ako zelený zamat, nemotorne ohnuté ako chrbát nejakej morskej ryby... Pridajte k tomu hru fialovo-šedo-bledomodrých večerných vlín, preťatých rozmazanými krivkami hlbokého hrdzavého-hnedého odrazu- a máme obraz, ktorý by som chcel namaľovať*“.⁸⁵

⁸² ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 119.

⁸³ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 325.

⁸⁴ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 327.

⁸⁵ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 119.

Víziu vlastného videnia sveta, ako farebného celku, výstavby obrazu na vzájomnom pomere farieb a paralelnej analýze tvaru. Umelec realizoval svoj koncept od začiatku a pokračoval v ňom aj neskôr, keď svoje námety dlho zvažoval. Dôkazom Vrubelovej dokonalosti sú dva portréty, podobizeň *M. Arcibuševovej, 1897 (obr. č.2.)* a umelcovej ženy *N. Zabely- Vrubel, 1898 (obr. č.4.)* Vznikli skoro súčasne, avšak líšia sa prevedením. V prvej z nich sa Vrubel vyvaroval salónnosti, spôsobom prevedenia má ďaleko k impresionizmu, ktorý dominoval v obrazoch I. Repina či K. Korovina a pôsobí trochu archaicky. Temná silueta postavy, zobrazenej frontálne, sa rysuje na tmavom vzorovanom pozadí kresla a tmavej steny.⁸⁶ Zdržanlivému postoju zodpovedá striedmy kolorit, výnimočná pôsobivosť objavejnej siluety je v súlade s jemnými pomermi tlmených tónov. Všetko je detailne zvážené a postavené na svoje miesto.

Podobizeň *N. Zabely Vrubel* je prevedená inak, voľnejšie, širokými voľnými ťahmi a škvrnami, akoby umelec preniesol do olejomalby metódu kresliča. Každý ťah štetcom je ako čiary tužky. Zároveň je tu badateľná tendencia podriaadiť všetko stavebnému formotvornému úsiliu zdôrazniť modeláciu. Živá postava dostáva podobu kryštálu, ale nie je v nej nič vymyslené.⁸⁷ Umelec ostáva v medziach toho čo je možné vidieť voľným okom. V dvoch časovo blízkych maľbách sa odrážajú diametrálne odlišné stránky Vrubelovej tvorby. V podobizni svojej ženy až precízne reprodukuje rysy tváre a rámuje ju suchými líniami, aké využívala vtedajšia grafika. Dielo *Veštica (obr. č.6.)* je hlboko psychologický obraz, znázorňujúci ženu, za ňou sa nachádza ružovkastý koberec. V obraze je zvýraznená tvár s podmanivými očami, akoby žena rozmýšľala o hrozivom tajomstve budúcnosti.⁸⁸ Vrubel vystihol maľbami vnútorný svet postáv, pálčivé problémy sa odrážali na jeho plátnach. Špecifické vyjadrovanie umelca nebolo obmedzené len na byzantské vplyvy, ale nachádzal ho aj cez ruský folklór, mytologické, literárne postavy ako aj samotnej prírody. Významným dielom z folklórneho cyklu je *Rytier (obr. č.20.)*. Zobrazený odlišným spôsobom na aký sme zvyknutí pri pre-raffaelitskom⁸⁹ zobrazení stredovekých vyumelkovaných rytieroch s elegantným postojom na koni v lesklom brnení. Vo Vrubelovom diele vidíme bohatiera zo starých ruských stepí. Ťažkú mocnú postavu s veľkou bradou, vráskavými rukami na ťažnom koni.

⁸⁶ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 119.

⁸⁷ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 120.

⁸⁸ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 327.

⁸⁹ Pre-Raffaelisti- tajné spoločenstvo, ktoré vzniklo v roku 1848 v Anglicku ako protest proti oficiálnej výuke Kráľovskej akadémie a pokrytectvu viktoriánskej spoločnosti, zastávali názor, že skutočné umenie pochádzalo z predraffaelovského obdobia 15. storočia

Pripomína popis ruského hrdinu Ilya Muromca⁹⁰. Vzory, ktoré umelec vytvoril na kaftane⁹¹ bohatiera, brnení a čižmách pripomínajú stvárnenie bojujúcich svätých na staroruských ikonách. A. Fedorov-Davydov⁹² tlmočí obraz ako reprezentačný pre kultúru, ktorá poľudšťila prírodu a pocítila jej intímnosť.⁹³ „*Toto je element, z ktorého vzišiel. Vrubel sa pokúsil spojiť ich do jedného celku, aby ukázal rytiera ako súčasť obrovskej prírody, o ktorej sa básnilo v pohanskej folklórnej mytológii*“.⁹⁴ Maľba *Pan* (obr. č.19.) je ďalším príkladom použitia mytologickej postavy na sprostredkovanie chápania organickej jednoty človeka a prírody. Stal sa symbolom celistvosti živej prírody. Umeľcove zobrazenie Pana nepripomína erotické zobrazenie večnej mladosti, hermafrodita populárneho v západných maľbách tej doby, ale skôr „Lesia“, ruského lesného ducha.⁹⁵ Pan je zobrazený ako mocná bytosť, patriarchálny, múdry boh lesa. Vizuálne zobrazenie tela, ktoré akoby vyrástlo z pňa, kučeravé vlasy a prsty pripomínajúce deformácie starého duba. Jemné svetlo, ktoré osvetľuje Pana, prispieva k záhade, ktorú Vrubel chcel navodiť. Démonickejšie zobrazenie záhadných síl prírody a človeka nachádzame v diele *Do noci*. Aj keď postavou je kentaur prepožičaný z klasickej mytológie, dá sa interpretovať ako „Polevik“ – podľa ruskej mytológie poľný duch s telom čiernym ako zem sužoval pútnikov, keď prechádzali jeho územím. Organická jednota medzi človekom a prírodou je založená na primitívnych, beštiálnych silách, ktoré zdieľajú. Umeľcom zvolené bohatšie tmavé farby evokujú nočné pozadie a atmosféru strachu. Zlovestný výraz očí, zmyselné pery, postoj tela, ktoré akoby sa tajne za niečím zakrádalo a sila odzrkadlená v jeho svaloch človeka-zvieraťa. To všetko podporuje beštiálnu náladu. Vrubel si vyberal vizuálne obrazy, aby symbolizovali duchovné spojenie medzi temnými stránkami človeka a prírody.⁹⁶ Posledné dielo z rozprávkových motívov a medzi divákmi najpopulárnejšie *Labutia kráľovná* je zároveň najslabším dielom a len slabo odráža lesk génia.⁹⁷ Rozkladanie a štúdium formy, ktoré si umelec osvojil počas štúdia na akadémií spájal s rozletom

⁹⁰ Ilya Muromec – hlavná postava starých ruských povestí a slovanskej mytológie, ovplyvval nadprirodzenými schopnosťami, oslobodil mesto Kyjev a stal sa ochrancom Kyjevskej Rusi, jediný bájnny hrdina ktorý bol kanonizovaný pravoslávnu cirkvou

⁹¹ Kaftan – po členky siahajúci bavlnený alebo hodvábný plášť, typický pre orientálne národy

⁹² Alexej Fedorov Davydov – ruský umelec, známi sa stal kritikou sovietskych galérií a múzeí, pre ich fetišizmus objektov, vyzýval aby sa výstavy sústredili na „procesy“ než na „veci“ (*The principles of Building Art Museums*)

⁹³ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 329.

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and east European Review*, 1976. Vol.54, No3, s. 329.

⁹⁶ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and east European Review*, 1976. Vol.54, No3, s. 329.

⁹⁷ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 120.

fantázie. Znaky nachádzame v dielach inšpirovaných prírodou. Kúzlo diela *Orgován* (obr. č. 18.) spočíva v tom, že náhle objavenie postavy pôsobí prirodzene akoby ľudské, organické vyrastalo z neživej hmoty, drahých kameňov. Na plátne sa nedeje nič čo by bolo možné vyjadriť slovami, máme však pocit, že sme prítomní vzniku obrazu.⁹⁸ V tieni orgovánového kríka rozoznávame postavu dievčaťa pokrytú bledomodrým odleskom, ktorá tvár má schovanú v rozstrapatených vlasoch. Obraz evokuje s hrôzostrašnou názornosťou každému dobre známe zľaknutie sa, ktoré sa nás zmocní za súmraku či v noci, keď z tieňa vystúpi živá postava. Štruktúra živej formy, ktorú umelec rozkladal na jednotlivé plôšky a znovu logicky spájal, sa tu objavuje druhou stránkou. Predmetný svet sa triešti a my sa ocitáme akoby na hranici pohyblivého chaosu.⁹⁹ Vo farebných variáciách sa prejavuje túžba dostať sa k podstate, všetko vystihnúť a všetkým preniknúť. Zároveň sa prejavuje schopnosť umelcovej fantázie vytvoriť z nepatrných dojmov obraz bájenej, nevyspytateľnej, vytúženej zeme. Keď porovnáme rannú kresbu kvetín, vyznačujúcu sa „čistákovským štýlom, v ktorej umelec vrátil do doby, kedy pozorne a vnímavo študoval prírodu a svoje dojmy z nej rozkladal a rozoberal na jednotlivé elementy s neskorším dielom *Glycidie*, v ktorom sa kvety takmer zmenili v rytmický ornament, pochopíme akú dlhú cestu umelec prešiel.¹⁰⁰ V prácach dekoratívneho charakteru je badateľný kludný, rovnomerný rytmus, harmónia a otvorená forma. Vzorom mu už nie je únik z predmetného sveta ako v diele *Orgován*, ale naopak utvrdenie súladu prvkov, skladobného poriadku a reálneho tvaru predmetov. Pri tvorbe Vrubela je rovina je neodmysliteľná rovina fantázie. Jeho predchodcovia ju opomínali a tým na umelcových pleciach stála veľká záťaž. Bolo nutnosťou polemicky vystupovať v úlohe bojovníka proti tradícií čo bolo nad jeho sily a sám rozhodne odmietal zaradenie medzi dekadentov a považoval to za nedorozumenie, i keď v skutočnosti občas k dekadencií smeroval.¹⁰¹ Objavuje sa u neho egocentrizmus, sklamanie rozumom, slepá viera v intuíciu, sklon až k chorobnému zaostreniu a stavy extázy striedajúce sa so zúfalstvom. V týchto rozporečnostiach bol donútený prepožičať si dekadentný spôsob vyjadrovania. Mnohí kritici tej doby, medzi nimi aj Vladimír Stasov¹⁰² boli znechutení, šokovaní a odkazovali Vrubelove diela do oblasti patológie.¹⁰³

⁹⁸ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 121.

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 124.

¹⁰¹ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 121.

¹⁰² Vladimír Stasov- najuznávanejší a najrešpektovanejší kritik ruského umenia a hudby, archivár a verejný činiteľ, významná osobnosť ruského kultúrneho života v druhej polovici 19. storočia

¹⁰³REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art*, *The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 131.

K prírode sa Vrubel vrátil aj v poslednej fáze tvorby, ktorá mu akoby vliala chuť do života. Priznáva sa, že by opäť chcel získať „bezprostredný dojem z prírody“. Už pred tým sa v jeho štúdiách objavovali náčrty prírody, v ktorých bez premyslenia vyznačoval len obecné vzťahy tvarov.¹⁰⁴ Skice neboli docenené a boli považované za nedotiahnuté. Široká modelácia mu však umožnila zachytiť celkový dojem a zdôrazniť najdôležitejšie proporcie. Vrubel aj tým najprostejším predmetom prikladal veľký význam. V žánrových výjavoch rodinného života je monumentalita ako v raných Cezannových obrazoch.¹⁰⁵ Dôležitým faktorom Vrubelovej tvorby je dar výnimočnej imaginácie, schopnosť presne si predstaviť akúkoľvek situáciu a doplniť ju vlastnou životnou skúsenosťou. Predstavivosť umelca sa naplno prejavila v grafických cykloch. Stal sa znamenitým ilustrátorom ruskej a svetovej literatúry, rovnako ako západní umelci obdobia „fin de siècle“ aj Vrubela priťahovali literárne postavy, ktoré evokovali silné asociácie. Namaľoval množstvo štúdií Hamleta, Fausta, postava, ktorá mu učarovala najviac bol Démon z rovnomennej poémy od J. M. Lermontova. Táto metafyzická verzia byronovského hrdinu, ktorý bol v ruskej literatúre 19. storočia veľmi populárny, bola postavou, s ktorou sa umelec dokázal identifikovať.¹⁰⁶ V roku 1891 pri príležitosti výročia úmrtia J. M. Lermontova bolo uverejnených niekoľko básní a Vrubel bol oslovený, aby k nim vytvoril ilustrácie. Celkovo poskytol dvadsaťdva čiernobielych ilustrácií vytvorených čiernym tušom, z ktorých bolo vybratých jedenásť. Kresby vzbudili nevídane pobúrenie medzi kritikmi, ktorí nepochopili jeho odkaz a umelcove vzdialenie sa od realizmu označili za neprijateľné. V. Stasov sa k ilustráciám vyjadril nasledovne: „*Vrubel nám dal najhoršie príklady povstaleckej dekadencie*“.¹⁰⁷ Bol ostro kritizovaný aj v časopise *Umelec* „*Vrubel očividne nemá ani predstavu o tom, že jeho postavy ani len vzdialene pripomínajú ľudí, skôr handrové bábičky... V mnohých kresbách je dokonca nemožné zistiť, kde sú nohy a ruky a kde hlava a vidno len niekoľko umeleckých či skôr fušerských ťahov, ktoré v jeho mysli nahradili maľbu, tvar a krásu. Vrubel sa očividne snaží o vzbudenie nálady, ale zabúda, že ak je krk dlhší než ruka, alebo ruka vyzerá skôr ako noha, je smiešne hľadať hocijakú náladu. A bez maľby neexistujú zobrazenia*“.¹⁰⁸

¹⁰⁴ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 121.

¹⁰⁵ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art*, *The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 325.

¹⁰⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 95.

¹⁰⁷ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian Interpretation of „fin de siècle“ Art*, *The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 395.

¹⁰⁸ Ibidem

Umelcove ilustrácie k Lermontovovi sú vynaliezavé, pestré, poetické a presné zároveň sa pritom vzdáva práva súťažiť s autorom. Premenou rôznych hľadísk a výberom rôznych perspektív dospel Vrubel k zaujímavej kompozícii. (obr. č.29-34.)

V umelcových ilustráciách mizne radosť z krásy sveta, opojenie kaukazskou prírodou, ktorú cítime v Lermontovových veršoch, Vrubel je až chorobne vyhrotený. I napriek tomu ostáva ilustrátorom dodnes neprekonaným a v tejto oblasti nesporne lepším ako Valentín Serov.¹⁰⁹ Ilustrácie neboli prijaté ako si predstavoval čo malo na umelca negatívny dopad. Dúfal, že mu prinesú uznanie, opak bol pravdou. Paradoxne dnes je toto zvláštne vydanie pripomínané a oslavované za jeho veľký umelecký prínos. Umelec nikdy neupustil od svojho zámeru a vízie stvárniť démona podľa svojich predstáv. Téma sa stala ústrednou a prelínala sa celou tvorbou. Dôležitosť tejto postavy sa stupňovala a stávala sa čoraz viac komplexnejšou. Vyvrcholilo to rozmernou olejomalbou majstrovskými dielami *Sediaci* a *Padlý démon*. Podrobne sa venujeme rozboru konkrétnych obrazov v kapitole č.4. Vrubelove dielo *Démon* bolo nazvané ako „prorockým snom umelca o sebe“, čím sa narážalo na autobiografický význam. Démon predstavuje nielen obraz umelca a proroka, ale zároveň vešteckého ducha, ktorý sa vznáša nad pomínutelným svetom. Autobiografické črty umelec zahalil do literárnej formy a názvom Démon, čím chcel v divákovi vyvolať komplex predstáv a pocitov.

V otázkach náboženských námetov sa Vrubel priznal priateľom, že mu je cudzia náboženská obradnosť, bol emancipovanejší než I. Kramskoj, V. Vasnecov či M. Nesterov.¹¹⁰ Vrubelove smerovanie za hranice plochého empirizmu a drobnohládnej žánrovosti ho v skiciach na biblické námety privádzalo k zvláštnym videniam, o ktorých sa v reálnom živote snažil presvedčiť sám seba. Z toho pramena jeho nehmotné tieňové postavy v dielach, pokusy dotknúť sa zázraku vzkriesenia tela.¹¹¹ Kompozície sú prejavom umelcovho nadania, ale aj prejavom už spomínanej dekadentnej nalomenosti.

Neopomenuteľnou stránkou Vrubelovej tvorby, ktorá je zvlášť plodná pre ruské umenie, je úsilie o vznešené umenie, snaha preniknúť do sveta človeka a povzniesť ho. Vo Vrubelovej tvorbe nachádzame prvky romantizmu ako protiklad, ktorý neznášal, rozlet fantázie, ktorou sa romantici stavali proti zlu a utiekali sa do nej.

¹⁰⁹ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 120.

¹¹⁰ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 122.

¹¹¹ Ibidem

Kontrast medzi snom a realitou ako aj stváranie hrdinov svojich obrazov, ktorí boli v stálom konflikte so spoločnosťou, svetom a ktorí bojujú za vznešené ideály krásy, dobra, pravdy.

Stávajú sa z nich vydedenci a samotári zmietajúci sa vo vlastných ilúziách. Vo Vrubelovi žil duch protestu proti spoločenským pomerom vtedajších čias.

Rovnako ako v ňom žila predstava vzrušujúceho a náruživého hľadania naplnenia umenia, ako brány do sveta poetickej fantázie.¹¹² V protikladoch nevidel žiadne východisko a pokladal ich za tragédiu. Vyjadroval zmyselnosť, vášň pre krásu, ktorú ľudia obdivujú a zároveň v nich vzbudzuje strach tým, že vychutnávaním si vášne a krásy páchajú hriech.

V poslednej fáze Vrubelovej tvorby sa okruh záujmu zúžil na smutnú všednosť nemocničného prostredia. Kresby obsahujú strašnú pravdu o živote človeka videnej z nezvyklej perspektívy. Prekvapujúca nie je len extrémna presnosť a pravdivosť aj tých najmenších detailov, ale schopnosť dotknúť sa tajomstva ľudskej existencie. Všetko pôsobí ako príznak, za ním prebleskuje vytúžený život- to ľudské čo k sebe umelca láka. „*V týchto kresbách poznávame nám tak drahý maliarov rukopis, nervózny a nekludný. Tentokrát však nie je v rovnobežných liniách, ktoré rozkladajú a zjednodušujú tvar, nič pokrútené nič vyumelkované. Kresby obsahujú „len to najnutnejšie“ a v tom je ich sila. Vrubel, ktorý v honbe za životom, pohybom a vzruchom často rozbíjal, lámal formu, ktorému sa tvar rozpadal pod rukami ako kamienky mozaiky, u ktorého sa realita a fantázia dostávali do nezmieriteľného protikladu, dosahuje vo svojich posledných kresbách šťastnú celistvosť, krásy kontúry, rovnováhu farebných škvrn, rytmu a harmónie*“.¹¹³ Vrubelove presvedčenie ostať vždy svojský vo svojom vkuse, vizuálnom stvárnení postáv spôsobovalo, že bol častokrát v rozpore s tradíciami a obdobím v ktorom žil. Umelcove práce sú dôkazom silnej individuality a širokospektrálneho symbolizmu, ktorý má korene v tradícii, ale stále sa približuje k budúcnosti modernej doby. Zobrazoval našu minulosť a súčasnosť, fantáziu, sny, pocity a najdôležitejším aspektom jeho tvorby je zachytenie a uzamknutie momentu. Napriek inovatívnosti, ktorú vniesol do ruského umenia, ho dokázali oceniť až nasledujúce generácie. Ruskí umelci začiatku 20. storočia, pokračovali v mnohých Vrubelových konceptoch. Hoci sa ruské umenie sa začalo uberať rôznymi smermi, malo spoločný základ.

¹¹² REEDER. Roberta, *Michail Vrubel, A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 332.

¹¹³ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 125.

Umelci boli oslobodení od všeobecne uznávaného názoru, ktorý ich obmedzoval na obyčajné zaznamenávanie toho, čo bolo viditeľné bežným okom. Vrubel bol dôležitou súčasťou tohto oslobodenia.¹¹⁴

Jeho práce umelcov naučili, že línia a farba môžu byť expresívnym nástrojom na sprostredkovanie vnútorného sveta človeka a ich nadsázka môže byť použitá na vyvolanie emócií a nálad.

¹¹⁴ REEDER. Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of „fin de siècle“ Art, The Slavonic and East European Review*, 1976, Vol.54, No3, s. 333.

2.3. Byzantské umenie a jeho vplyv na Michaila Vrubela

V biografii o Michailovi Vrubelovi od Stephana Yaremicha, sa opisuje situáciu, kde sa s Vrubelom prechádza v kostole Sv. Cyrila v Kyjeve z 12. storočia, kde umelec rekonštruoval fresky a Vrubel pri freske *Lamentácie* konštatuje; „*V podstate je to Duch, a je to práca ku ktorej by som sa mal vrátiť*“. V tom období pôsobil v Moskve a už maľoval svoje najslávnejšie diela: *Sediaci démon*, *Portrét S. Mamontova* (obr. č.3.), *Orgován* či *Pana*. Vrubel mal vždy pocit, že počas svojho pobytu v Kyjeve v 80. rokoch 19. storočia tvoril a produkoval svoje najlepšie diela. Bolo to do veľkej miery ovplyvnené reštaurovaním fresiek v kostole sv. Cyrila a náčrtmi pre nerealizované nástenné maľby v katedrále sv. Vladimíra.¹¹⁵

Historik umenia Nikolaj Punin¹¹⁶ sa zhodoval s vyjadreniami a pocitmi umelca, ktorý obdobie v Kyjeve považoval za svoje vrcholné a plodné. Historik chválil návrhy fresiek ako jedny z najlepších prác kde sa dotkol problémov, s ktorými sú maľby byzantského charakteru spojené a vniesol do nich duchovný pohľad. Zdôrazňoval aj to, že by malo byť viac literatúry zameranej na toto obdobie umelcovej tvorby. I keď vzniklo niekoľko formálnych vedeckých monografií o tejto fáze Vrubelovej tvorby väčšina literatúry sa sústreďuje na Moskovské – „zrelé“ obdobie najmä na obrazy Démona ako aj dekoratívne a folklórne obrazy, ktoré produkoval na Abramstve Savvy Mamontova.¹¹⁷ Málo štúdií uvažuje o tom prečo, Vrubelovo nadšenie náboženskou tematikou ovplyvnilo celý jeho umelecký život, ktoré aplikoval v rámci svojej tvorby do cyklu náboženských obrazov. Na sklonku života umelca bola práca nepochopená a braná ako výsledok duševnej choroby, ktorá sa u Vrubela postupne vyvinula. Diela sú kombináciou moderných foriem s mystickými transcendentálnymi témami. Mali by sa brať ako predstupeň modernizmu, ako prechod z 19. storočia do modernej doby, v ktorej našiel modernizmus plné vyjadrenie v dielach nasledujúcej generácie umelcov ako boli Pavel Filonov¹¹⁸, Vasilij Kandinsky či Kazimir Malevič. Význam Vrubelovho prínosu nespočíva len v jeho záľube v „Russo-byzantskej“ obrazovej tradícii, ktorá na neho pôsobila ako spúšťač v produkcii jeho najradikálnejších a najrozoberanejších diel, ale umelec tým predvídal a predpovedal avantgardný záujem o ikony v 20. storočí.¹¹⁹

¹¹⁵ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 87.

¹¹⁶ Nikolaj Punin- najvýznamnejší kritik ruskej avantgardy, spisovateľ, spoluzakladateľ oboru ruskej ikonografie

¹¹⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 22.

¹¹⁸ Pavel Nikolajevič Filonov- ruský avantgardný maliar, teoretik umenia, básnik

¹¹⁹ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 88.

Počas štúdií na Akadémií v Petrohrade, bol vybraný historikom Adrianom Prakhovom, aby mu pomohol realizovať veľký plán rekonštrukcie a obnovy kostola Sv. Cyrila v Kyjeve.¹²⁰ Mnohé zo stredovekých kostolov a kláštorov boli zničené po mongolských vpádoch, alebo značne premaľované v zmysle meniaceho sa umeleckého vkusu. To viedlo k rozsiahlemu premaľovávaniu a prekresľovaniu fresiek a nástenných malieb. Komisia reštaurátorov a historikov v rokoch 1820-1880 vytvorila projekt na obnovu starých fresiek. Vrubel dostal za úlohu zrekonštruovať malé dielo byzantským spôsobom, aby komisia mohla rozhodnúť či je na prácu vhodný. Namaľoval tému *Zvestovanie*, ktorá sa nezachovala až na výnimku malej čiernej fotografie v Yaremichovej biografii o Vrubelovi. Na príklade *Otáčajúca sa Panna Mária* poukazuje na Vrubelove vynikajúce znalosti stredovekých prototypov ako napr. „Zvestovanie“- mozaika v kostole Sv. Sofie v Kyjeve z 12. storočia, alebo ikona Zvestovania v kláštore Sv. Kataríny z 12. storočia. Ako študent mal Vrubel prístup do múzea ranného-ruského umenia na Akadémii. V múzeu sa nachádzala veľká zbierka stredovekého-byzantského umenia a ruských ikon. Zahŕňala cez 123 ikon z 13. a 14. storočia, doplnená o fotografické mozaiky z 11. a 12. storočia. Akadémia vlastnila aj ruský preklad príručky k byzantskému umeniu Adolfa Didrona a Paula Duranta k byzantskému umeniu: *The manuel d'iconography chrétienne greque et latin; traduit du manuscript byzantin*“ a „*Le guide de la peinture*“. Údajne v 18. storočí zostavený mníchom Dionízom z Fourny. Priručka poskytuje manuál, kde vysvetľoval techniky byzantskej maľby a detailne opisoval rôzne ikonografie náboženských figúr a scén. Je ťažké určiť, ktorú konkrétnu prácu si Vrubel zvolil a použil ako vzor pre jeho *Zvestovanie*, je však jednoznačné, že ho musel vytvoriť na základe skutočného stredovekého prototypu. Zistilo sa to porovnaním *Zvestovania* z 12. storočia a Vrubelovej verzie, kde poukazujú na to ako intuitívne dokázal umelec pochopiť formálny a symbolický jazyk ikon, bez oficiálneho tréningu v maľovaní ikon. Umelec sa nesnažil zaplniť priestor obrazu skôr sa sústredil na figúry, ktoré plávali oproti nekonečnému pozadiu, čím znázornil nadčasovú posvätnú symbolickú sféru.¹²¹ Vo *Zvestovaní* sa vyhýbal akémukoľvek smerovaniu osvetlenia, alebo tieňa. Predĺženie postáv, skrútenie tela a lineárna dynamika v plášťoch sa veľmi podobá byzantským prototypom. Namiesto toho, aby zmenil obraz pozdĺž naturalistických línií s tradičným modelovaním tváre s výrazom hrôzy, ako sa to v tom čase učilo na akadémii, sa Vrubel svojim individuálnym stvárnením priblížil

¹²⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 1-3.

¹²¹ KOZICHAROW. N, HARDIMAN.Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 42.

formálnemu jazyku starých ikon. Preto nie je prekvapujúce, že Vrubelova nástenná štúdia monumentálneho stredovekého umenia v Kyjeve mu umožnila osvojiť si ikonický spôsob prezentácie ešte viac a takým spôsobom, že prerástol a formoval celú jeho umeleckú tvorbu. Vrubel prispel na obnove 150 fresiek nemalou mierou a obnovil a premaľoval veľké časti nástenných malieb v priebehu siedmich mesiacov. *Zvestovanie*, *Vstup do Jeruzalema*, a niekoľko úplne nových malieb ako *Postava Mojžiša* (obr. č.25.) či *Lamentácie anjelov* (obr. č.24.) boli samostatným výtvorom Vrubela. Umelec sa pripravoval svedomito rozsiahlym štúdiom fresiek, byzantského umenia, dlhé hodiny trávil u historika Prakhova, ktorý disponoval veľkou zbierkou fotografií, kresieb, náčrtov, chromolitografií byzantského umenia.¹²² Napriek tomu je Vrubelova tvorba poznačená silným individualizmom a vlastnou originalnosťou. Vo svojej tvorbe prijal mnoho formálnych znakov stredovekej tvorby či už prostredníctvom rozrušenej, zvlnenej drapérie, lineárnou štylizáciou záhybov, ale aj zvýraznením črt anjelov. Z pôvodných fotografických zdrojov, bola inšpirovaná kompozícia nástennej maľby *Zostup Svätého ducha*. Vrubelove polkruhové usporiadanie učeníkov ako aj štylizácia božieho svetla vychádzajúceho z Ducha svätého v podobe holubice pripomína letokruh mníchov v katedrále Monreale v Taliansku, ale lineárne pohyby figúr sa podobajú na fresky Turíc v kostole Sv. Sofie v Kyjeve. Tieto fresky dokazujú ako veľmi sa Vrubel pridržiaval stredovekých prototypov, napodobňujúc ich záľubu v jasných farbách, rovinnosti povrchu, výrazných ohraničeniach a priestorovej nejasnosti.¹²³ Po dokončení reštauračných prác v kostole Sv. Cyrila, Prakhov požiadal umelca, aby obnovil štyri mozaiky archanjelov, ktoré sa nachádzali na kupole kostola Sv. Sofie. Jeden z anjelov sa zachoval ako celý a poslúžil ako vzor pre ostatné. Vrubelova úloha spočívala v imitácii mozaiky olejovou farbou, tak aby sa od pôvodnej nedala rozoznať.¹²⁴

Skúsenosť sa stala kľúčovou a formovala umelcovu tvorbu až do konca jeho života. Vrubel po návrate do Moskvy pokračoval a rozvíjal techniku, prispôboval si ju podľa vlastného rukopisu, čo môžeme vidieť v jeho diele *Sediaci démon*, ktorého začal maľovať hneď po návrate.

¹²² ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 67.

¹²³ KOZICHAROW. N, HARDIMAN.Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 44.

¹²⁴ Ibidem

Dielo je namaľované z množstva malých blokov, línií a naznačuje techniku maľby Impasto¹²⁵ ťahy štetca najmä na pravej strane obrazu, naznačujú mozaiku.¹²⁶

Túto techniku umelec zvolil na podtrhnutie hĺbky, objemu a súčasne chcel zdôrazniť rovnosť plátna. Monumentálna postava Démona je zobrazená v bezprostrednom popredí obrazu, pričom zaberá stlačený, plytký priestor s veľmi malou ustupujúcou perspektívou. Napriek tomu, že Vrubel znázornil drobné hory a západ slnka v ďalekom pozadí a veľké kvety vpravo, zdôrazňujú rovnosť plátna a rozkladajú dojem trojrozmerného priestoru. Rozpad čitateľných foriem približuje abstrakciu tak veľmi, že na prvý pohľad je ťažké identifikovať neurčité tvary uhlov ako kvety. Na druhej strane znázornenie telesných proporcií Démona zdôrazňujúce silu a pevnosť postavy, pripomína Michelangelove maľby.

V kombinácii obrazovej rovinnosti s hĺbkou a objemovou pevnosťou, pripomína Vrubelov Sediaci démon obrazu Cezanna z cyklu „*Mont sainte Victoire series*“ z roku 1900-1904. Rovnako ako Cezanne aj Vrubel používal plochy prekrývajúci štýl na vytvorenie objemu priestoru farebnými kontrastmi. Vrubelove kryštálické pohyby štetca sa v mnohých smeroch podobali na farebné škvrny a techniku, ktorú vyvinul vo svojich neskorých prácach Cezanne. V knihe „*Diverse arts*“ z roku 1962, Naum Gabo zašiel ešte ďalej a tvrdí, že nie len Vrubelove radikálne inovácie v diele Sediaci Démon sú podobné tým, ktoré nachádzame u Cezanna, ale skutočnosť, že Cezanne ich formuloval 15 rokov po tom.¹²⁷

Porovnal Sediaceho démona so Cezannovým cyklom *Mont sainte Victoire* s cieľom poukázať, že obaja majú takmer identickú prácu štetca a dospel k záveru;¹²⁸ „Vrubel oslobodil maliarske a sochárske umenie od akademických a realistických scén... Jeho vplyv na naše vizuálne umenie bol rovnako rozhodujúci ako Cezannov“...¹²⁹ Oproti tomu kritik umenia Pavel Pavlovič Muratov je toho názoru, že obaja sú úplne odlišné typy umelcov, ako koncepčne tak štylisticky. Podľa Pavla Muratova sa Paul Cezanne venoval najmä prepisovaniu svetskej reality každodenného života v provinciách a zdôrazňoval ich matériu a okolnosti. Maľoval nekomplikované portréty, krajinomaľby a jednoduché zátišia.¹³⁰ Na druhej

¹²⁵ Impasto- maliarká technika, kde maliar nanáša na plátno silné vrstvy farieb, aby sa vytvorila štruktúra povrchu

¹²⁶ KOZICHAROW, HARDMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 44.

¹²⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 86.

¹²⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 70.

¹²⁹ REEDER.Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of "fin de siècle" Art, The Slavonic and East European Review*, 1978, Vol.54, No3, s. 333-334.

¹³⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 128.

strane Vrubel sa usiloval o zachytenie nehmotného, nadprirodzeného božského obrazu a jeho diela mali byť monumentálne väčšie ako život, čo odzrkadľuje nové ideologické koncepty a nadčasovosť univerzálnej témy. Podľa P. Muratova¹³¹ sa tieto antietické umelecké ciele prejavili aj na úrovni formy.¹³² Bližšia analýza techniky štetca oboch umelcov odhalila, že napriek povrchovým podobnostiam, ktoré naznačil Naum Gabo existovali štrukturálne rozdiely v ich príslušných štýloch. Na rozdiel od Cezanna, ktorý sa pridŕžoval systematizovanej mriežky a prechody, ktoré zahŕňali plynulé prelínanie pretínajúcich sa plochých rovín, mali Vrubelove ťahy štetca tendenciu meniť smer a veľkosť v závislosti od ich úlohy v obraze. Umelec vysvetľuje, že po ukončení reštauračných prác v Kyjeve sa jeho fascinácia obrazovou plochosťou vyvinula práve z jeho stretnutia sa so stredovekým „russo-byzantským“ umením, ktoré ho naučilo dosiahnuť dekoračné rozdelenie foriem s cieľom posilniť rovinnosť maľby.¹³³ Podľa Isdebský- Pritchard, je takmer nemožné vidieť Vrubela v Cezannovom diele, kde sa tento spôsob maľby stal plne rozvinutý... Vylučuje jeho dielo na závislosti od francúzskeho umelca... a príkladá poznámku, že Vrubel v Paríži vynechal prvú a tretiu výstavu kde boli vystavované Cezannové diela.¹³⁴ V roku 1904 ešte neprenikal Cezanne do Ruska a nedostal sa ešte do zbierok o umení. Zdá sa, že Vrubel rozvinul svoju zvláštnu modernistickú syntax súčasne, ale nezávisle na francúzskom majstrovi.¹³⁵ Vrubel venoval hodiny podrobnej analýze byzantského umenia, ikon a stredovekých diel a prispôbil ich do svojej vlastnej tvorby. Umelec si modifikoval vlastný maliarsky štýl, ako reakciu na stretnutie so stredovekým umením a tým sa radikálne odklonil od Akadémie umení ako aj praxe svojich súčasníkov Viktora Vasnecova či Michaila Nesterova, ktorí tiež pracovali na reštauračných prácach v rámci projektu veľkej obnovy fresiek v kostoloch. Tí mali však tendenciu premieňať symbolický idióm stredovekého umenia na akademický štýl. I napriek tomu, že prijali ikonografiu stredovekých fresiek, ich štýl ostal v zásade ako prirodzený iluzionizmus. Vynechávali to čo považovali za „primitívnu“ štylizáciu stredovekých fresiek a ikon.¹³⁶ Týmto sa považovali za inovátorov, modernistov, že vylepšovali náboženskú jednoduchosť a naivitu ortodoxných obrazov.

¹³¹ Pavel Muratov- ruský, historik, kritik umenia, esejista

¹³² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s.128

¹³³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s.86

¹³⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s.257

¹³⁵ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s.86

¹³⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s.13

Napríklad Vasnecova maľba *Najsvätejšej trojice* pre katedrálu Alexandra Nevského vo Varšave, kde Boh a Kristus sú zobrazení v trojrozmernom priestore čo vyplýva z prirodzene vymodelovanej tváre, skrátením figúr a hrou s tieňom a svetlom. Vynárajú sa z nebeskej ríše do ľudského sveta prostredníctvom kruhu serafín.¹³⁷ Podobne je to aj freske *Panny Márie s dieťaťom* v katedrále Sv. Vladimíra od Nesterova, kde zobrazuje postavy v rámci iluzívne vykresleného výklenku, ktorý je doplnený atmosferickým pozadím a ustupujúcou perspektívou. Otáčajú sa smerom k nebu vo vlastnom vesmíre, nie smerom k divákovi. Naratívne biblické maľby sú typické tým, že sú ohraničené v rámci maľby a nezahŕňajú do seba vonkajší svet. V prípade Vrubelových ikon, umelec pochopil, že ikonická vizualizácia je súčasťou jednej holistickej estetiky, ktorá nemohla byť zmenená bez narušenia samotnej podstaty ikonického obrazu. I napriek tomu, že Vrubel pochopil byzantské umenie do ktorého vložil vlastný originálny štýl do popredia sa dostali Vasnecov a Nesterov, ktorí zároveň dostali možnosť realizovať hlavné rekonštrukčné práce na freskách v rámci projektu.¹³⁸ Vrubelove náboženské diela boli brané za teologicky a esteticky deviantné, nakoľko narúšali akadémiou stanovenú schému a tým rušili jej autoritu. Narúšali autoritu cirkvi, boli preto boli na úrovni štýlu a ikonografie komisiou zamietnuté. Boli kritizované aj za to, že boli príliš archaické a anachronologické, lebo neodrážali najnovší, „módny“ v tej dobe realistický štýl a javili sa ako návrat k „nemódnej“ prezentácii. Vrubelove figúry boli brané za anatomicky nesprávne a zle namaľované, považovali ich za perverzné ako hlúpe opakujúce sa deformácie originálov z 12. storočia. A paradoxne to bola práve Vrubelova perfektná a precízna práca a znalosť stredovekého umenia, ktorá pritiahla pozornosť divákov na konci 19. storočia. Historik a kritik umenia Vsevolod Dmitriev v roku 1913 napísal, že estetické prehodnocovanie stredovekého umenia nebolo zaujímavé až do 20. storočia a až potom bolo Vrubelove byzantské dielo plne ohodnotené a oceňované umeleckým zaradením ako aj prijaté všeobecnou verejnosťou. „*Sme svedkami a účastníkmi pozoruhodného prehodnocovania starej ruskej ikonomaľby. Až do dnešnej doby bola pre nás mŕtva a nadbytočná. Dnes nás priťahuje stále silnejšou silou ako prameň života svojou bezprostrednou krásou. Toto prehodnotenie, ktoré zásadne premenilo náš vkus a naše požiadavky (na umenie) sa rozšírilo aj na Vrubela. Nástenne maľby v kostole Sv. Cyrila a štúdie pre katedrálu Sv. Vladimíra a „byzantské“ diela umelca, sme brali ako predohru a záver Moskovského obdobia. Ale práve*

¹³⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 16-17.

¹³⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 71.

*toto obdobie v živote umelca, musíme brať ako najzákladnejšie a najdôležitejšie v umelcovej činnosti“.*¹³⁹

V období 80.rokov 19.storočia Vrubel predložil návrhy pre reštaurovanie katedrály Sv. Vladimíra, porota ich zamietla zo stola a nevenovala im už pozornosť. Označili ich za príliš stylisticky a ikonograficky nekonvenčné. Práce boli pridelené Vasnecovi, Nestorovi a bratom Pavlovi a Alexandrovi Svedomským. Retrospektívne je ťažké pochopiť, prečo konzervatívna porota zhodnotila, že sú umelcove práce až také problematické. Vo svojej koncepcnej a jednoduchosti a modernistickej stručnosti boli maľby z hlavného dekoratívneho prúdu rekonštrukcií vylúčené. V kostole Sv. Cyrila sa Vrubel pridŕžiaval škrupulóznosti stredovekého originálu no napriek tomu vždy cielene hľadal stylistický a koncepčný prelom. Ako v diele *Sediaci démon*, kde aplikoval stredovekú techniku na dosiahnutie modernizmu. Adrian Prakhov uznal, že Vrubelova originalita a navrhnuté cykly fresiek „jeho skvosty“ by vyžadovali katedrálu v inom štýle.¹⁴⁰ Z Vrubelových návrhov pre katedrálu Sv. Vladimíra sú známe *Lamentácia I.* (obr. č.21.) kde situoval sediacu pannu Máriu oproti úzkemu horizontu nad horizontálne situované Kristove telo, ktoré je prakticky zredukované na jednu bielu čiaru.¹⁴¹ V ďalšom návrhu *Lamentácia II.*, Kristus a Panna Mária sú situované do stredu, za nimi celému obrazu dominujú biele okná. (obr. č. 22.) Postavy Krista a Panny Márie sú opäť situované na spodný okraj kompozície. Hlava Panny Márie dominuje.¹⁴² V odevoch postáv a výrazoch tváre Vrubel začal skúmať roztrieštenosť foriem podobnú mozaikám a kontrastnosť farieb, ktorú rozvinul v diele *Sediaci démon* a portréte *Savy Mamontova*. Okná v obraze sú znázornené ako ploché biele geometrické roviny oproti tmavému pozadiu. Skladajú sa z prechodov priestoru a prázdneho papiera, stali sa vizuálnym bodom kompozície. Ich úloha „okien“ naznačuje, že sa otvára iný obrazový priestor a nabáda diváka aby túžil prejsť cez okná, ale súčasne frustroval tú túžbu ich nepriehľadnosťou. Tento návrh nepredložil komisii, takže ho nemožno považovať za architektonické prvky katedrály, okolo ktorých Vrubel štylizoval vlastný dizajn.¹⁴³ Zdá sa, že slúžia čisto metafyzickej funkcii v obraze. Umelcom zvolená biela farba môže byť vysvetlená ako vstup do posvätnej ríše do ktorej ľudská bytosť nemá prístup.

¹³⁹KOZICHAROW. N, HARDIMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge, 2017, s. 50.

¹⁴⁰KOZICHAROW. N, ARDIMAN.Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge, 2017, s. 51.

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 78.

¹⁴³ Ibidem

Okná a biela farba tiež slúžia ako pripomienka rozdielu medzi duchovným a našim svetom. Ich neprenikavosť a nepriepustnosť môže naznačovať význam nepoznaného sveta za hranicami, čo signalizuje umelcove existenčné pochybnosti a záujem o Nietzscheho. Na rozdiel od Vasnecovej rozprávkovej oblohy, Vrubelove návrhy smerovali k Nietzschemu a v podstate k modernizmu. Smerovali k celkovému postoj k viere a náboženstvu, ktorý bol poznačený pochybnosťami a vlastnou introspekciou umelca. Tento postoj bol v protiklade s oficiálnou doktrínou, ktorá požadovala, aby ikonické prezentácie potvrdzovali a nie spochybňovali metafyzické skutočnosti, ktoré zobrazujú. V počiatočnej dekáde 20. storočia, nová generácia umelcov, symbolistov, básnikov začala poukazovať na mimoriadnu originalitu a kompozičnú vynaliezavosť Vrubelových náčrtov pre katedrálu Sv. Vladimíra. Celkovo to signalizovalo zmenu smeru ruského estetického vkusu a duchovných pocitov. Pre túto mladú generáciu sa Vrubelove hľadanie dialektiky „slobodný prístup“ k náboženskej prezentácii a umelcov jazyk vyjadrovania zdal úprimnejší, podstatnejší, rezonujúci a blízky mladej generácii.

Kritik Alexander Benois zhodnotil diela Vasnecova, Nestorova a Vrubela nasledovne; *„V čase reštauračných prác fresiek v katedrále Sv. Vladimíra vyvolali medzi ruskou spoločnosťou pýchu. Nakoľko len súčasníci Michelangela či Rafaela mohli byť pyšní vo Vatikáne...Avšak akonáhle som vstúpil do katedrály Sv. Vladimíra a narazil na reštaurované steny, opustili ma všetky predchádzajúce ilúzie. Bol som veľmi zarmútený...Problém bol v tom, že (Vasnecov) si na seba zobral viac než bolo v jeho silách a mohol zvládnuť...Klamstvo na stenách Vladimírskeho chrámu nesignalizuje podvod zo strany umelca k nám, ale podvod zo strany duchovnej kultúry“*.¹⁴⁴

„Bol som sklamaný aj freskami môjho kamaráta Nestorova, jeho oltárna maľba narodenia je krehká vykazuje známky zlého vkusu, slabú citlivosť, ktorú sa umelec snažil maskovať za niečo jemné. Avšak po tom čo som videl, som úplne pochopil, že Nestorov je nenávratne stratený voči skutočnému umeniu“.¹⁴⁵

„Keď som vošiel do kostola Sv. Cyrila s konkrétnym cieľom oboznámenia sa s prácou Vrubela, venoval som takmer tri hodiny dôkladnému preskúmaniu fresiek a aj keby som neopustil kostol s neidentifikovanou radosťou, bol som ohromený, čistým, technickým maj-

¹⁴⁴ KOZICHAROW.N ,HARDIMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in the Russian Art*, UK:Cambridge, 2017, s. 55.

¹⁴⁵ Ibidem

strovstvom s ktorým sú nezvyčajné obrazy ikonostasu namaľované... To by som nazval inšpiratívnou inteligenciou, pomocou ktorej Vrubel obnovil staré byzantské fresky...a vytvoril úplne nové... Všade cítiť hlbokú úctu k starému, ktorá sa harmonicky kombinuje s tvorivými výbuchmi slobodnej predstavivosti. Ak by Vrubel mohol realizovať svoje návrhy pre katedrálu Sv. Vladimíra boli by sme jediným miestom na svete v súčasnej dobe, kde by sa na stenách božieho chrámu objavili skutočné a živé vyjadrenia „logos“...“¹⁴⁶

Dva desaťročia po Benoisovi, umelecký kritik Nikolai Tarabukin zašiel ešte ďalej a tvrdil, že Vrubel je jednoznačne zodpovedný za uskutočnenie estetického prehodnotenia ikonickej prezentácií idiómu z 20. storočia. V čase keď Vrubel tvoril svoje diela neexistovali rozsiahle štúdie „russo-byzantského“ umenia ako ich poznáme dnes a zvrat v postojoch k ruskému starému umeniu nastal po Vrubelovi. Vo svojich dielach sa Vrubel stal priekopník „russo-byzantského“ umenia v dôsledku, ktorého sa umenie minulosti objavilo v očiach súčasného sveta v úplne inom svetle.¹⁴⁷ Tarabukin bol nepresný vo svojich vyjadreniach nakoľko Nikodim Kondakov a Adrian Prakhov už publikovali svoje výskumy ohľadom stredovekého byzantského umenia a ruského umenia už v 70. a 80. rokoch 19. storočia. Ale ako je známe v tom čase sa prikláňali ku zakoreneným tradíciám maľby až do 20. storočia. Až v 20. storočí sa začali tešiť záujmu a estetickému hodnoteniu. Kritik sa však nemýlil v tvrdení, že Vrubelova umelecká tvorba a umelecké vedomie a svetonázor patrili do 20. storočia. Vrubelove stredoveké mozaiky a fresky v Kyjeve nie len, že ho štylisticky ovplyvnili, ale malo to aj trvalý tematický dopad na jeho tvorbu. Umelec obrátil svoj záujem na netradičný objekt stvárňovania a tým, začal objavovať temnú stránku ľudskej psychiky.

Vrubel sa popri reštaurovaní fresiek venoval aj kresleniu a maľovaniu pacientov psychiatrickej kliniky, ktorá sa nachádzala v neobývaných priestoroch kláštora neďaleko kostola Sv. Sofie. Vrubel zistil, že fyzické prejavy vnútorných nepokojov pacientov sú paralelné so scénami náboženských extáz, ktoré zobrazoval vo freskách. Počas študentského obdobia sa venoval literárnym, historickým a klasickým témam. Po pobyte v Kyjeve sa presťahoval do Moskvy a venoval sa výhradne nadprirodzeným témam. Pokračoval v biblických a náboženských námetoch a vytvoril si vlastnú značku symbolizmu plného mytologických bytostí, víl, anjelov, prorokov a démonov.

¹⁴⁶ KOZICHAROW. N ,HARDIMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in the Russian Art*, UK: Cambridge, 2017, s. 55.

¹⁴⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 86.

Jeho stretnutie so stredovekou russo-byzantskou umeleckou tradíciou nielen, že prispelo k vývoju jeho umeleckého štýlu, ale zmenilo aj konceptuálny a teoretický prístup k umeniu.¹⁴⁸

Po odmietnutí jeho prác sa zdá, že umelec riešil svoju frustráciu snahou o vytvorenie monumentálneho náboženského diela cyklom *Démonov*. V liste setre vysvetľuje o akého Démona ide; „*nie je to zlý duch, ale duch plný utrpenia, urazený duch, ale napriek tomu Duch vznešený a silný*“.¹⁴⁹ Tarabukin tvrdí, že existuje priama spojitosť medzi cyklom *Démonov* a freskami v kostole Sv. Cyrila do konca na úrovni ikonografie. Tvrdí, že fyziognómia štúdie *Panny* sa postupne vyvinula a prejavila v tvári Démona a tvrdil, že je antitézou Démona. Porovnávanie medzi štúdiou hlavy *Panny*, 1884 (obr. č.13.) a hlavy *Démona*, 1890 (obr. č.37.) odhaľuje podobnosti v znakoch v tvári, sklon kruhových pohybov, výrazné oči, nerovná symetria nosa a plné kypré pery.¹⁵⁰ Tvár panny bola pretransformovaná do tvrdšieho výrazu tváre Démona. Yaremich tvrdí, že tvár Vrubelovho *Mojžiša*, (obr. č. 25.) bola pretransformovaná na tvár *Démona* skôr ako *Panna* a myslí si, že bol priamo premietnutý do Vrubelových *Démonov*.¹⁵¹ V oboch prípadoch sa to javilo ako explicitné prepojenie medzi ikonografickými typmi obrazov a Démonom.¹⁵² V rokoch 1887 a 1890 sa vo Vrubelovom diele objavil výrazný štylistický a tematický vývoj v ktorom figúra Démona zlúčila všetky predchádzajúce skúsenosti umelca s náboženským umením a verejnou monumentálnou maľbou. Rozlišovacie línie umelcovej tvorby medzi anjelským, démonickým a kristológickým sa značne zmazávajú na to aby boli úplne zameniteľné, navzájom sa prelínajú. Ikonografický a fyziognomický typ anjela, ktorý Vrubel vytvoril pre projekt do Vladimírskoho chrámu v roku 1887 sa postupne pretransformoval na prototyp Démona. Podobnosť nachádzame aj v kresbách a náčrtoch z roku 1904, kde sa diela líšia názvom a naznačujú prelínanie v ikonografickom význame ako *Šesťkrídli Sherafín – Azrael* (obr. č. 46.) či *Démon*. Vzhľadom na to, že Démon bol niekedy anjel, v tomto bode ikonografická kontinuita zodpovedá predmetu a dualite diela *Padlý démon* (obr. č. 43.). Preto nie je prekvapujúce, že sa tieto subjekty prelínajú počas celej Vrubelovej tvorby. *Šesťkrídlí Serafín* (1904) je úzko

¹⁴⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 91.

¹⁴⁹ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 103.

¹⁵⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 73.

¹⁵¹ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 127.

¹⁵² Ibidem

spätý s dielom *Padlý démon*, jednak v type tváre ako aj dôrazom na krásne farebné krídla, ktoré obe stvárnené subjekty obklopujú.¹⁵³

V diele *Šesťkrídli Serafín* použil jasné tóny farieb, vyzdvihujú asociácie spojené s byzantskými mozaikami, ktoré ešte ako mladý umelec obdivoval v Taliansku. Serafín je spojený s témou prorockého poslania umelca. Téma proroctva celkovo fascinovala predstaviteľov symbolizmu aj za hranicami Ruska.

Dielo je inšpirované básňou Puškina *Prorok* a môže byť interpretované ako Vrubelova vnútorná vízia anjela, aby mu pripomínala jeho poslanie prebudiť dušu ľudí a tým spáliť srdce človeka „môj svet“. Obraz môže vykazovať podobnosť s plagátom Sary Bernhartovej ako *Médea* od Gustava Klimta, ktorého Vrubel obdivoval. Rozdiel medzi *Médeou* a Vrubelovým *Serafínom* je v tom, že prvom prípade je gesto jednoznačne dramatické v súlade s jeho predmetom a funkciou figury. Je obrazovo uzatvorená a pridržiava sa kontextu dekoratívnej harmónie Art Nouveau.¹⁵⁴ Vo Vrubelovom prípade je dráma viac skrytá na komplexnej psychologickú úrovni, ktorá odráža zložité rozmery anjelskej povahy na vizuálnej úrovni.¹⁵⁵

¹⁵³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 125.

¹⁵⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 125.

¹⁵⁵ Ibidem

3. RUSKÉ UMENIE KONCOM 19. A ZAČIATKOM 20. STOROČIA

Koncom 19. storočia Rusko vstúpilo do epochy keď začalo rásť povedomie robotníckych a roľníckych mäs. Je to obdobie politických štrajkov, akcií proti cárskej samovláde a proti bezohľadnému vykorisťovaniu statkármi a kapitalistami. V týchto búrlivých rokoch bohatých na politické udalosti, možno zreteľne badať prenikanie revolučných ideí aj do kruhov ruskej umeleckej inteligencie. Súčasne rástli pesimistické nálady, aj medzi umelcami a v niektorých dielach sa prejavovala silne antidemokratická ideológia.¹⁵⁶ Presun revolučného hnutia do Ruska mal ďalekosiahle následky na politický ako aj kultúrny život krajiny. Rusko sa stalo vlasťou leninizmu. Po porážke prvej ruskej revolúcie v roku 1905 nadobudol mimoriadny význam Leninov zápas v strane proti kapitalizmu a proti rôznym prejavom revizionizmu. Veľký ohlas nadobudli v umeleckých kruhoch začiatkom 20. storočia nálady Maxima Gorkého. Významnú úlohu v boji proti dekadencií mali články G. V. Plechanova „Proletárske hnutie a meštiacke umenie“ a iné v ktorých vypracoval základy marxistickej estetiky.¹⁵⁷ V boji rôznych umeleckých smerov sú pre toto obdobie typické zárodky nového, svedčiace o ideáloch umelcov, ktorí vytvárali demokratické a socialistické umenie. Umelci v začiatkoch tohto rozhodujúceho obdobia zobrazovali charakteristické stránky ľudového života, typické pre novú vývinovú epochu ruskej spoločnosti a ruského výtvarného umenia.¹⁵⁸ V tomto období sa umelci inšpirovali európskymi smermi a tie prispôbovali ruským tradíciám a kultúre. Umelci vnímali koniec 19.storočia rozporuplne na jednej strane ako vek cynizmu, úpadku a dekadencie na strane druhej ako vek nádeje na nový začiatok. Ako dobu boja proti materialistickej, racionalistickej moderne, ktorú stelesňovala buržoázia. Prenikať do povedomia začali smery secesia, impresionizmus, symbolizmus či dekadencia a po roku 1900 sa v umeleckom priestore rozvíjajú avantgardy a následne expresionizmus.

V treťom proletárskom období oslobodzovacieho hnutia v Rusku sa do popredia dostávala skupina umelcov, ktorých tvorba spájala tradície realizmu 19. storočia s novými obsahovými a umeleckými prostriedkami vyjadrujúcimi nové pokrokové ideí.

Združenie demokratických ruských umelcov nebolo v deväťdesiatych rokoch 19. storočia už tak jednotné ako v predchádzajúcich rokoch, keď bojovalo za demokratický a sociálny obsah umenia a aktívne sa stavalo proti akademizmu a klasicizmu.

¹⁵⁶ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 282.

¹⁵⁷ Ibidem

¹⁵⁸ Ibidem

V tomto období sa niektorí vracajú k náboženským témam a krajinomaľbe.¹⁵⁹ Umelci mladej generácie začínali svoju činnosť ako členovia Združenia putovných výstav. V ich dielach dominovali a prejavovali sa moderné tendencie a ich umelecké vyjadrovacie prostriedky sa stávali mnohotvárnejšie. V roku 1900 vznikol spolok „Zväz ruských umelcov“ a „Svet umenia“ (Mir iskusstva), ktorý sa stal najväčším a najvýznamnejším umeleckým strediskom a jeho hlavným cieľom bolo vzbudiť záujem o súčasné moderné poňatie umenia a estetiky, zároveň vyslovovať odpor voči nacionalistickým tradíciám.¹⁶⁰ Veľmi napäté obdobie, neustále sa meniacia situácia s blížiacou sa revolúciou, obavy pred ľudovou masou a zároveň aristokratické estetizovanie viedli umelcov zo spolku „Svet umenia“ k idealizácii minulosti a retrospektívam. V dielach týchto umelcov je typické idealizovanie starej šľachtickej kultúry a zastávanie „nadtriednej“ teórie umenia, predovšetkým nadväzovanie na odkaz z čias cára Petra Veľkého a Kataríny Veľkej.¹⁶¹ Dialektika vývinu umenia začiatku 20. storočia vychádzala so skutočností, že v tom období sa zápas nového so starým nevedol len medzi umeleckými skupinami, ale priamo v nich. Boj umelcov medzi sebou ako aj boj s kritikmi umenia sa objavoval v dielach v protikladných tendenciách.¹⁶² Charakteristickou črtou umenia pre toto obdobie je veľké spektrum umeleckých foriem, a boj medzi novým a starým sa čoraz viac stupňoval a prejavil sa aj v systéme umeleckej výuky. Najvýznamnejší umelci tohto obdobia stáli v opozícii buržoáznej spoločnosti, no úloha v sociálnych bojoch nebola ešte jasná a preto sa cítili odlúčení od spoločnosti a často upadali do beznádeje. V týchto dôsledkoch sa uzatvárali do seba a inklinovali k individualizmu, táto dekadentne ladená nálada ovplyvnila ich diela avšak nebola určujúca v ich umeleckej tvorbe.¹⁶³ V období, keď ideály krásneho človeka strácali v buržoáznej spoločnosti svoju hodnotu, snažili sa chrániť ho prostredníctvom umenia a tým urobili krok vpred a riešili problémy, ktoré trápili už generácie pred nimi. Svojim spôsobom vytýčili cestu ďalšieho smerovania moderného umenia a jeho cestu do novej éry.

Celkovo chápanie umenia ako aj jeho sociálny význam, posolstvá sa radikálne zmenili, stáli na zlomovom bode dlhého procesu transformácie, ktorá zahŕňala zápasy nových trendov, tendencií a sporných protikladov so snahou vyťažiť z umenia riešenie.

¹⁵⁹ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 282.

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 300.

¹⁶³ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 283.

Rovnako je to obdobie, keď Petrohradská akadémia umení prežívala hlbokú krízu a proti jej zastaralým metódam sa formovala opozícia z pokrokovej časti ruskej spoločnosti a umelcov. Pod nátlakom verejnosti a putovných výstav začala prehodnocovať svoje metódy, do programu zaradila žánrové subjekty a pokúšala sa modernizovať zastaralú klasicistickú estetiku a študijné osnovy. Nadalej však na Akadémii pokračovali v schematickej metóde výuky, vštepovali do mladých umelcov zlý vkus a úpadkový, životu odcudzený pseudoklasicizmus.¹⁶⁴ V nasledujúcich rokoch sa reforma Akadémie umení v Petrohrade stala prioritnou a nevyhnutnou.

V tomto období plných zmien pôsobil v Rusku aj Michail Vrubel ako najvýznamnejší majster, ktorý je doteraz v cudzine takmer neznámy. Nebol v priamom spojení so sociálnym hnutím, ktoré viedlo k prvej ruskej revolúcii, vyjadril však vo svojom diele celé prechodné obdobie s jeho sklamaním a protestom.¹⁶⁵ Jeho tvorivá sila spočívala v extrémnej duchovnosti v ktorej sa sústreďuje na to podstatné a oslobodzuje ho od všetkého zdanlivého a náhodného. Vrubelov svetonázor bol zároveň svetonázorom ruského umelca, ktorý tak ako aj L. N. Tolstoj, A. P. Čechov, F. M. Dostojevský vychádzal v hodnotení človeka z etického stanoviska a nikdy nepochyboval o svetovej harmónii a kráse. Alexander Blok písal o umelcovi ako o tom, ktorý mal prístup k najvyšším oblastiam bytia. V ruskom maliarstve, sochárstve, dekoratívnom a úžitkovom umení vyvolal Vrubel prevrat.¹⁶⁶ Žil v ére, ktorá sa rýchlo menila v umení a kultúre bola nestálou dobou veľkých očakávaní ale aj zlovestných vízií. Dala vznik veľkým a večným umeleckým dielam vizuálnej, literárnej či hudobnej sféry. Ruský „Strieborný vek“ sa zvyčajne aplikuje na posledných dvadsaťpäť rokov cárskej kultúry v rokoch 1892-1917. Počas 19. storočia a prechodu do 20. storočia sa vytratila viera a dlhodobá záťaž celkovo poznačila spoločnosť. Atmosféra prispievala k dezorientácii a umelci začali hľadať stratené istoty, čo malo za následok psychickú nestabilitu a možnosť experimentovať s opojnými látkami. Tým sa častokrát uzatvárali do seba a v dielach poukazyvali na osamotenie a izoláciu jednotlivca vo svete.

Jedným zo smerov, ktorý im umožňoval vyjadriť tento postoj bol aj symbolizmus. Ruský symbolisti sa snažili prepojiť priepasť medzi človekom a svetom.

Symbolizmus je taktiež vyvrcholením týchto historických procesov, ktoré majú svoj pôvod v kulte krásy prostredníctvom pesimizmu. Dôvod umelcov uzatvárať sa do seba, bol

¹⁶⁴ Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 283.

¹⁶⁵ ALPATOV. Michail, *Dejiny umenia 4. Umenie 18. a 19. storočia*, Bratislava: Tatran, 1978, s. 157-158.

¹⁶⁶ Ibidem

nájsť stabilitu, ktorú v bežnom živote nenachádzali a utiekali sa k idealizácii minulosti a návratu k nej.

Keď sa začali narúšať inštitúcie rigidného Ruska, začala rozkvitať nová sloboda, nové prúdy a myšlienky ktoré prekročili hranicu medzi minulosťou a modernou budúcnosťou.

Toto všetko obohacovalo ruský modernizmus, ktorý uznáva moderné postupy, vedu, umenie, ale zároveň si ho prispôsobuje podľa vlastných zvykov a tým ho odlišoval od západného protipólu.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Kolektív autorov, *Dejiny Ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s.283

3.1. Symbolizmus v Rusku

Symbolizmus v Rusku je známy ako „Ruský strieborný vek“ (1892-1917). I napriek tomu, že to bol rozsiahly kozmopolitný pohyb, ktorý v sebe zahŕňal častokrát protichodné prvky, je možné vyvodit' z neho určujúce všeobecné charakteristické rysy. Koncom 19. storočia bola mladá generácia ruských umelcov silne ovplyvnená filozofiou A. Schopenhauera či F. Nietzscheho, spisovateľmi ako Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud a Verlaine. Pri predstavovaní západných diel európskych symbolistov ruskému publiku výrazne pomáhal svojimi prekladmi a vydávaním časopisu „Vesnik Vostoka“. Časopis bol konštruovaný na základe francúzskej predlohy „Le mercure de France“ a publikoval práce európskych aj ruských mladých umelcov.¹⁶⁸ Ruský symbolizmus sa vyvíjal aj z myšlienok prekročenia spoločenských a morálnych zákonov, pričom neustále zdôrazňoval vnútorný svet. Symbolisti vynaložili najväčšie úsilie, aby unikli realite tým, že pri svojich námetoch čerpali a navracali sa späť do minulosti. Ich inšpiráciou sa stávali bájky, mýty, tradičné ľudové umenie ako aj náboženstvo. Predstavovali celosvetový pohľad a spôsob života, ktorý vyvolával intenzívne sny, náboženské predstavy, dekoratívnu rétoriku a rôzne druhy metafyzickej tvorivosti. Kládli dôraz na vlastné skúsenosti a diela brali ako odraz ich vnútorného sveta, a boli spojené s ich túžbou tvoriť ich ako esteticky jedinečné. Rovnako sa v nich objavujú aj prvky národného charakteru. Hľadanie národnej identity, formovalo aj vlastnú filozofiu s dôrazom na štúdium prírody a oživenia štýlov od stredoveku cez ruskú ortodoxiu, ako zdroj inšpirácie. Z toho dôvodu sa ruskí symbolisti snažili presiahnuť neosobné konvencie sociálno-politickej reality a falošnej reprodukcie, aby sa dostali do duchovnej roviny existencie. Vrubelove diela prorokov, svätých a démonov symbolizujú až nervové napätie a energiu „Strieborného veku“.

Ruskí symbolisti odmietali pozitivizmus a materializmus ako aj klasický prístup k literatúre a tým nasledovali príklad svojich západných protipólov.¹⁶⁹ Experimentovali s literárnou formou, a oceňovali návrh, intuíciu a muzikálnosť vo svojich dielach. Odmietali didaktické zobrazenie empirického sveta a koncipovali pravú realitu ukrytú vo fenomenálnom zážitku.¹⁷⁰ Verili, že intuícia je omnoho dôležitejšia než objektívne vedomosti. Prepožičanie si týchto myšlienok, bolo sprevádzané estetickým vyjadrením umenia.

¹⁶⁸ www.Sciencejrank.org, (p.11379), *Symbolism- Russian Symbolism* (28.5.2017)

¹⁶⁹ www.Sciencejrank.org, (p.11379), *Symbolism- Russian Symbolism* (28.5.2017)

¹⁷⁰ *Ibidem*

Na prelome storočia sa v ruskom symbolizme rozvíja silný charakter, zdôrazňujúci osobitý ruský duchovný obsah. Z týchto snáh, myšlienok vzniklo viacero umeleckých kruhov s ktorých každý mal svoju vlastnú agendu a spôsob ako uviesť do života svet ktorý sa pred nimi rozpadal. Jednou z najvýznamnejších sa stala petrohradská skupina umelcov „Svet umenia“ – „Mir iskusstva“, združovala spisovateľov, teoretikov umenia, svojim programom, výstavami a vydávaním rovnomenného časopisu ovplyvňovala ruskú kultúru. Nadväzovali na domácu tradíciu, predovšetkým umenie 17. a 18. storočia a zároveň sa snažili o vyrovnanie sa európskym moderným smerom. Vytvárali ruskú variantu symbolizmu a secesie s osobitou poetikou.

V roku 1901 Gippius a Merežkovskij otvorili v Petrohrade salón, ako podporovatelia Sergeja Ďagileva, ktorý uverejňoval články v časopise „Svet umenia“. Vytvorili nábožensko-filozofickú spoločnosť, to viedlo k vzájomnému prepojeniu literárnych, vizuálnych a filozofických zložiek hnutia, ktorých cieľom bolo zdôrazniť osobitú úlohu Ruska ako sprostredkovateľa medzi východnou a západnou spiritualitou.

Významnými členmi tejto fázy symbolického hnutia, boli Andrey Bely. Opísal novú ruskú poéziu ako apokalyptickú a básnikov ako prorokov konca európskej civilizácie, ktorí vo svojej tvorbe rozvíjajú formu ľudského vedomia. Spolu s Alexandrom Blokom tvorili druhú vlnu ruského symbolizmu. Základným kameňom nového umenia bol duálny prístup.¹⁷¹

Je to kombinácia dvoch prvkov empirického a intuitívneho, vnímaného prostredníctvom zmyslov a nepredvídateľného.¹⁷²

Hodnotenie umeleckého diela stálo takmer výlučne na duchovnosti a pohľade na ľudskú dušu sveta a ľudstva. „*Hovoriť cez dušu bez slov*“, Vetu Afanasiho Feta, ktorá snád najlepšie vystihuje duchovnosť symbolizmu rád vo svojich prácach pripomínal Alexander Blok.¹⁷³ Hudba bola podľa neho najvhodnejším prostriedkom na vyjadrenie nepreskúmaného a neopísateľného. Charakterizovať maľbu ako hudbu bolo najväčším uznaním, ktoré mohlo dielo dostať. Melódia, harmónia, rytmus ako aj tóny farieb, línia, formy sa stali najvhodnejším prostriedkom na vyjadrenie esencie ducha v obrazoch. Hudobnosť znamenala vyjadrenie obsahu diela a tiež odkazovala na jeho formálne vlastnosti. I napriek muzikálnosti bol jazyk symbolistov bohatý na sugestívnosť.

¹⁷¹ www.Science.jrank.org. (p.11379), *Symbolism -Russian Symbolism* (28.5.2017)

¹⁷² www.Science.jrank.org, (p.11379), *Symbolism -Russian Symbolism* (28.5.2017)

¹⁷³ www.Tretyakovgallerymagazine.com, (N2-2013-39), *Symbolism and Russian Art* (8.5.2017)

Umenie s krédom „*Krása zachráni svet*“, sa opäť usiluje o krásu.¹⁷⁴ Rovnako ako ostatné krajiny v Európe aj Rusko si hľadalo jedinečnú národnú krásu a národný štýl s pôvodnými koreňmi, siahajúcimi až do stredoveku a zdrojmi z ľudového umenia.

Preferovaným spôsobom vyjadrovania symbolizmu v Rusku bola moderna a národná verzia dekoratívneho štýlu, nazývaného secesia. Nový štýl chcel byť monumentálny a chcel vyjadrovať podstatu svojej doby, objavoval sa v každej oblasti, života od každodennej rutiny až po náboženstvo. Symbolizmus využíval rôzne štýly ako impresionizmus a klasicizmus. Impresionistický prvok svetla a vzduchu bol obzvlášť vhodný na znázornenie nestabilnej tajomnej reality. Či už vyššia realita transcendentálneho sveta, hraničné psychické stavy, alebo surrealistická atmosféra mýtu či legendy¹⁷⁵.

Symbolisti zobrazovali a vyzdvihovali náladu a pri krajinomalbe, kládli dôraz na pocity, emócie umelca ako aj na tajomný pohľad do duše prírody ako skutočnej reality. Rovnako portrét nadobudol v tomto období nové kvality a umelci sa v ňom snažili zachytiť duchovnú podstatu.

Portrétisti sa sústredili na tvár a masku-buď na dualizmus obrazu jednotlivca, alebo na dominanciu jedného z týchto dvoch aspektov. Umelci získali svoj vlastný pohľad na duševno vecí a pri tom sa spoliehali na osobné skúsenosti a individualitu.

Niektorí v jazyku symbolizmu videli umeleckú techniku ktorá rozširuje hranice umenia, pre iných to bola snaha preniknúť inou, vyššou realitou. Európsky symbolizmus mal veľký vplyv na jeho ruský protipól, oba mali spoločné korene v umení obdobia „Quattrocenta“, maliarov ako Giotto či Botticelliho a v anglickom umení „Prerafaelitov“ – Rossetti, Pierre Puvis de Chavannes.¹⁷⁶

Ruskí majstri boli k európskym symbolistom priťahovaní, nakoľko ich svetový pohľad bol blízky ich vlastnej ruskej mentalite vo svojej naivite, čistote, úprimnosti a lyrike. Symbolizmus v Rusku sa rozvíjal podobnými všeobecnými líniami ako jeho európsky ekvivalent, mal však svoje charakteristické historické pozadie a líniu, ktoré do veľkej miery definovali jeho originalitu. Pre niektorých umelcov, bola prvým symbolickým úspechom v ruskom umení kompozícia „Vzhľad Krista pred ľudmi“ od Alexandra Ivanova a táto maľba sa stala ideálom maľby hnutia Peredvižnikov.¹⁷⁷

¹⁷⁴ www.Tretyakovgallerymagazine.com (N2-2013-39), *Symbolism and Russian Art* (8.5.2017)

¹⁷⁵ www.Tretyakovgallerymagazine.com (N2-2013-39), *Symbolism and Russian Art* (8.5.2017)

¹⁷⁶ Ibidem

¹⁷⁷ www.Tretyakovgallerymagazine.com (N2-2013-39), *Symbolism and Russian Art* (8.5.2017)

Vďaka A. Ivanovi sa kresťanstvo stalo jedným zo zdrojov ruského symbolizmu a to nie len vo vzťahu k artefaktom pravoslávneho kresťanstva ako sú ikony a kostolné nástenné maľby, ale aj v sochárstve. Viktor Vasnecov, vytvoril realistické obrazy magického sveta rozprávok a ság. Krista A. Ivanova považoval za najväčšieho vôbec a usiloval sa o vytvorenie nadľudského „Ruského Krista“.¹⁷⁸

Podobne ako aj ostatní perezdvižnici, aj on bol obmedzený jeho pripútaním sa k živým formám. Významnými umelcami, ktorých práca pokryla prvé dve generácie ruských symbolistov boli Michail Nestorov a Michail Vrubel, boli prvými, ktorí do tvorby zaradili mystické témy, ktoré sa stali ochrannou známkou druhej a tretej generácie symbolistov v Rusku. Vrubel sa svojou umeleckou prácou radí medzi najväčších predstaviteľov v Rusku. Hoci je Vrubel len voľne spájaný s druhou generáciou symbolistov, zdieľal s nimi podobný základ. Hlavne v sústredení sa na nadprirodzené, mystické prvky, ktoré nadobúdali čoraz väčší význam v jeho dielach. Jeho obrazy si zachovali veľmi silnú väzbu s intuitívnym svetom mimo jeho rámec. Týmto sa odlúčil od prvej generácie symbolistov, ktorým v dielach absentovalo mystické prepojenie.

Vrubel predstavil zdokonalenú paletu chladných farieb, (modrá, fialová, zelená a šedá), ktorá sa stala typickou pre druhú generáciu symbolistov tzv. „Skupina modrej ruže“.¹⁷⁹

Používa motív pohybu, ktorý sa stal dôležitou témou symbolizmu. Vzor a hodnota vytvárajú rytmický pohyb v celej jeho maľbe, čo odzrkadľuje to čo robili symbolickí básnici zaradením rytmických rýmov do svojho písania.¹⁸⁰

Fáza zahrňujúca druhú generáciu symbolistov v Rusku je označovaná ako hnutie „Modrej ruže“, bola aktívna v Moskve v rokoch 1904- 1908. Títo umelci neboli známi, len svojim prínosom ruskému symbolizmu, ale aj samostatnému vývoju modernej ruskej maľby.

Názov pochádza z výstavy, ktorá sa konala v Moskve v roku 1907.

Umelecký kritik Makovský vo svojej recenzii k výstave vystihol atmosféru a odkaz symbolizmu. „*Modrá ruža je krásna výstava, kaplnka pre tých z mála. Svetlo, ticho a obrázky sú ako modlitby. Keď vstúpíte do tejto malej kaplnky, prídete na to, že modrá ruža nie*

¹⁷⁸ www.MusingsonArt.org Russian Symbolism (9.6.2017)

¹⁷⁹ Ibidem

¹⁸⁰ Ibidem

je len kvetina v skleníku, ale aj jaraná kvetina mystickej lásky... jej účinok nie je vonkajší, fyzický ,ale psychologický...Príbeh chýba, presnosť zobrazovania je zamietnutá“.¹⁸¹

¹⁸¹ www.MusingsonArt.org Russian Symbolism (9.6.2017)

3.2. Michail Vrubel a jeho redukované formy

Hoci sa učitelia a teoretici vo veľkej miere zaoberali ruským umením a kultúrou v prvej dekáde 20. storočia, je to obdobie známe svojimi inovatívnymi experimentmi skupín ruských umelcov, známych ako Ruská avantgarda. Vieme len relatívne málo o ich predchodcoch a jeho symbolickom dedičstve. Michail Vrubel, bol významným predchodcom Ruskej avantgardy, ktorého talent sa prejavil v mnohých formách, od kreslenia cez maľovanie až po keramiky. Je často charakterizovaný ako melancholický symbolista a maliar, ktorý odrážal svoj najobľúbenejší motív v obrazoch *Démona*. Toto hodnotenie však ignoruje príznačný duchovný aspekt Vrubelovho umenia, aspekt až dovtedy odmietaný západnou školou. Vrubelove vnímania v spojení s ruskou filozofiou a teóriou umenia z konca 19. storočia a začiatku 20. storočia boli obzvlášť odmietané, rovnako ako aj jeho intenzívny vplyv na neskorších ruských avantgardných umelcov ako Pavel Fionov a neskoršieho veľikána modernizmu V. Kandinského. Spojenie medzi Vrubelom a spomínanými neskoršími umelcami sú významné nie len štylisticky ale aj intelektuálne, najmä čo sa týka takzvanej náboženskej renesancie ruskej filozofie, ktorá zohrala dôležitú úlohu v kritických diskusiách v umeleckých kruhoch v Moskve a Petrohrade na konci 19. a na začiatku 20. storočia.

Napriek tomu, že Vrubel poskytol veľmi málo informácií o zdroji svojej inšpirácie, jeho formálny vývoj od jeho začiatkov v realizme až po kryštálovo čisté formy jeho neskorších symbolistických umeleckých diel môžeme sledovať vďaka iným zdrojom. Strieborné obdobie v Rusku (1890 – 1910) bolo poznačené výkyvmi v umeleckom svete, čo je črta, ktorú zdieľal symbolizmus spolu so secesiou a Vrubelove umenie k tomuto trendu jasne patrí. Študoval pod vedením P. Chistyakova na Akadémii umenia v Petrohrade od roku 1880 do 1884 a inšpiroval sa „kultom hlbokoj náтуры“ („kul't glubokoi natury“),¹⁸² konceptom predstaveným Chistyakovom, ktorý sa podpísal na filozofických myšlienkach Strieborného veku. Jedným z hlavných teoretických princípov Strieborného veku bola myšlienka, že predmety sú živé, alebo vizuálny externý svet má skrytú vnútornú (duchovnú) dimenziu. Ruský symbolizmus a filozofia Strieborného veku odrážali neviditeľné v našom viditeľnom svete.¹⁸³ Umelec Vrubel vo svojich kreslených štúdiách taktiež reflektoval neviditeľné vo viditeľných formách alebo objektoch.

¹⁸² FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 47.

¹⁸³ Ibidem

Vrubel sa spočiatku sústredil na kresbu a nasledoval metódu optickej analýzy svojho učiteľa, čo je jasne viditeľný prístup v jeho detailne vypracovanej štruktúre jeho obrazov. Technické majstrovstvo sa stalo sprievodným princípom Vrubelových kreslených štúdií a on sa až posadnuto zameriaval na detailné zobrazenie objektov. Vyvinul proces kreslenia, v ktorom začínal charakteristickým detailom, ako napríklad štruktúrovaný vzor alebo tieň a vybudoval celú kompozíciu diela na základe tohto detailu.¹⁸⁴ Vrubel sa naučil tento formálny prístup od Chistyakova, ktorý ho učil, že umelec by mal „začať maľbu od nevýrazného detailu, ale ten musí byť spracovaný v komplexnej dôslednosti, a tak rozvinúť myšlienku celého diela“.¹⁸⁵ Pri Vrubelovom diele *Portrét dievčaťa pred perzským kobercom* je evidentné, že umelec detailne prepracoval ornamentálny vzor koberca, čím zdôraznil dôležitosť pozadia. Práve týmto spôsobom podľa „kultu hlbokkej náтуры“, mohla byť vnútorná podstata formy pochopená.¹⁸⁶ Podľa tohto konceptu predstava materiálnosti objektov v tak dokonalom detaile posúva túto materiálnosť do popredia takým spôsobom, že sa stáva samostatným obrazom vyžadujúcim rovnocennú pozornosť ako figúra na obraze.¹⁸⁷ Koberec je namaľovaný ako tkaná sieť červenej, bielej, zelenej a modrej farby, pripomínajúc do detailu prepracovanú kyticu kvetov. Ruža v rukách dievčaťa slúži ako prirodzene jednoduchý kontrast ku komplexnej tkanej kráse koberca. Šaty dievčaťa odrážajú odtieň ruží spestrený pastelovými farbami, zlatými trblietkami a paletou oranžovej farby, a citlivosť tejto palety korešponduje s perlami náhrdelníka. Oslňujúce votkané farby a tvary tým získavajú existenciu nezávislú na dievčati, ktorá je stelesnená v statickej a pasívnej póze existencie vecí.¹⁸⁸ Materiálnosť koberca sa javí ako živá hmota. V tomto bode je príznačná estetika maľby ikon, ktorá odmieta mimézis (napodobňovanie skutočnosti). Na tomto obraze dominuje materiálnosť nad vizuálnym usporiadaním a redukovaný ornamentálny dizajn koberca napodobňuje abstrakciu foriem. Využívanie ornamentov a geometrických tvarov foriem odmieta mimézis a zároveň podčiarkuje vnútornú substanciu objektov, rovnako ako maľba ikon.¹⁸⁹ Vrubelov konceptný slovník ovplyvnený štúdiom ikon starého Ruska a Byzantskej ríše, ale aj byzantské a benátske mozaiky z Dómu Sv. Marka v Benátkach a kostola Santa Maria Assunta na ostrove Torcello zdôrazňoval abstrakciu.

¹⁸⁴ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 48.

¹⁸⁵ Ibidem

¹⁸⁶ Ibidem

¹⁸⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 82.

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 48.

Spájal byzantské tradície maľby ikon a mozaiky so symbolickými formami a vytváral tak svoj vlastný umelecký vizuálny jazyk. Toto nové poňatie maľby ikon v spojení s moderným umením bolo v Rusku niečím úplne novým a umožnilo Vrubelovi hrať formujúcu úlohu vo vývoji nového smeru symbolizmu. Maľba ikon zohrávala centrálnu úlohu v ruskej kultúre po dlhé roky. V súlade s byzantskou estetikou vyjadrovala maľba ikon v Rusku ideál obrazu a odmietala mimetické napodobňovanie prírody.¹⁹⁰ Vznikajúca tendencia smerom k abstrakciám bola centrom záujmu umelcov na Abramtseve (po roku 1878), v ktorom bol od roku 1890 aktívny aj Vrubel, a ktorý bol ďalej rozvíjaný ruskými avantgardnými umelcami, ako Kazimír Malevič, Vladimír Tatlin, Natalia Gončarova, Kandinsky a Filonov. Vrubel strávil obdobie v rokoch 1884 a 1889 v Kyjeve kde rekonštruoval fresky v kostole Sv. Cyrila a Sv. Sofie. Pracoval pod A. Prakhovom ako už je známe z predchádzajúcej časti práce. Vrubel bol fascinovaný štruktúrou vzorov a ornamentálnym dizajnom na kobercoch a iných textíliách, rovnako aj žiarivými efektmi dekoratívnych perál a drahých kameňov. Ďalším dôležitým zdrojom jeho záujmu v ornamentálnom dizajne a jeho novovytvorenom štýle maľby podobnej mozaike bola Vrubelova vášeň pre španielskeho maliara Mariana Fortuna (Mariano Fortuny y Carbó).

Umelcov záujem o ikony a textílie naznačil moderné trendy v maľbe a predstavil vplyv národných prvkov ako neoromantické a neo-ruské maľby, ktoré vznikli ako pokračovatelia ruského realizmu.¹⁹¹ Vytvorenie umeleckej skupiny Peredvižnici v roku 1863 bol veľmi zložitý krok pre niekoľko členov kruhu na Abramtseve vrátane Ilya Repina, Michaila Nesterova a Viktora Vasnecova. Navyše Abramtsevo sa spájalo s posunom paradigmy ruskej maľby koncom 19. storočia, ktorá nielenže umožnila jej oslobodenie od statusu štátu slúžiaceho umenia ruského realizmu, ale zriekla sa svojej zodpovednosti za morálnu alebo sociálnu kritiku. Ako ústredný záujem skupiny Peredvižnikov.¹⁹² Umelci z Abramtseva sa stále viac sústredili na subjektívne a individuálne témy, niektorí vo svojich maľbách vyjadrovali aj duchovné túžby. Tento imperatív sa prejavoval v zhrnutí náboženských, národnomystických a do určitej miery slavofilských a magických motívov, spolu s výzvou „Umenie pre umenie“. ¹⁹³ Umelci z Abramtseva sa zaujímalí o tradície, rustikálne ľudové umenie inšpirované hnutím Williama Morrisa – Umenie a remeslo, čo sa odrazilo vo zvýšenom záujme o národnú identitu v Rusku.

¹⁹⁰ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 48.

¹⁹¹ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 49.

¹⁹² FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 49.

¹⁹³ Ibidem

V období symbolizmu sa niektorí umelci snažili odpútať od západných vplyvov a vytvorili vizuálne štýly, ktoré spájali ruské a zahraničné prvky ako súčasť znovuzrodenia národného povedomia. Symbolické umenie sa stalo výrazným spôsobom vyjadrenia v predrevolučnej klíme pred rokom 1905 a 1917, počas ktorej aktuálne politické problémy formovali a boli podtextom názorov vyjadrených v estetických debatách v Rusku. V tejto predrevolučnej klíme sa sformovali nástupcovia symbolistického hnutia v Rusku a zdedili odkaz Vrubela, Peredvižnikov, skupiny Svet umenia ako aj skupiny Modrej ruže a národno-romantických tendencií v kruhu na Abramtstve s jeho ľudovými a náboženskými motívami a remeselnnej výroby inšpirovanej secesiou.¹⁹⁴ Vrubel bol vo svojich maľbách otvorený aj vplyvom literatúry, ako klasickej nemeckej J. W. Goethe, či ruskej realistickej zastúpení N. Gogoľa, M. Lermontova, A. Puškina a I. Turgeneva. Navyše jeho umelecký program bol formovaný množstvom filozofií Strieborného veku, ako bol „mýtus dokonalosti“ a vyhlásenie, že „krása zachráni svet“ („krasota spasaetsja mir“), postoj, ktorý viedol Vrubela k portrétovaniu literárnych postáv. Mýtus dokonalosti bol postavený na mesiánstve ruskej kultúry propagovanej Fiodorom M. Dostojevským.¹⁹⁵ Tento postoj bol spojený s myšlienkou, že umenie je náboženstvo a vrcholil už spomínaným sloganom. Teoretik ruského symbolizmu Vladimír Sergejevič Soloviov prevzal túto myšlienku od Dostojevského a vložil ju do svojej vlastnej definície idealistickej filozofie, ktorá zase otvorila cestu novému náboženskému povedomiu, ktoré vznikalo v ruských intelektuálnych kruhoch na konci 19. storočia. Charakteristika eschatologického svetonázoru ruského symbolizmu bola založená na tejto koncepcii.¹⁹⁶ Vrubelov cyklus *Démon*, ktorý zahŕňa diela *Sediaci démon*, *Lietajúci démon* a *Padlý démon* je dielo, ktorým sa stal známy a dodnes je s týmto cyklom neoddeliteľne spojený. Maľba úspešne stelesňuje vzájomnú súvislivosť medzi obsahom a formou a manifestuje snahu umelca o syntézu umenia a života inšpirovanú neoplatonickou filozofiou z konca 19. storočia. Je tiež príkladom holistického umenia, ústrednej myšlienky hnutia ruského symbolizmu.¹⁹⁷

Vrubel namaľoval postavu *Démona* ako melancholickú bytosť, čím mu pripísal ľudské črty a vytvoril personifikáciu, ktorá viedla k prehodeniu typológie *Démona*. Androgynické črty tváre naznačujú vplyv nielen byzantskej tradície maľby ikon, ale aj Vrubelove prehodenie *Démona* a vytvorenie androgýnie.

¹⁹⁴ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 50.

¹⁹⁵ Ibidem

¹⁹⁶ Ibidem

¹⁹⁷ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 50.

To čo robí tento obraz tak dôležitým príkladom odkazu k moderne, je tendencia smerujúca k abstrakcií v jeho koncepčnom výraze. A to konkrétne predpoklad kubistického pochopenia fragmentácie foriem s cieľom odhalenia duchovnej podstaty maľby.¹⁹⁸ Démon je posadený v nerealistickom priestore, v ktorom sú určité prvky krajiny len hmlisté a v ktorom sú nahradené neidentifikovanými a len hodnota farby zdôrazňuje hmotnú existenciu formy. Umelec znázornil krajinu bez horizontu a vyzerá, že existuje mimo priestor a čas. Kvôli tejto osamelosti vyzerá Démon ako odraz neidentifikovateľnej krajiny. Jeho melanchólia ho vedie k určitému druhu paralýzy, jeho túžobný pohľad signalizuje beznádejné čakanie.

Podľa skorších interpretácií *Sediaceho demonu* Vrubel spojil vnútorné a vonkajšie aspekty formy, ako ich Kandinsky predstavil v diele „O duchovnosti v umení“ Tento výklad naznačuje aj vplyv filozofa a teozofa Strieborného veku Vladimíra Solovjova, ktorý vytvoril teóriu cieľov umenia na základe idealistickej filozofie.¹⁹⁹ Solovjov mal veľký vplyv na teórie ruského symbolizmu vďaka svojej doktríne o „kreatívnej invencii nového sveta“ alebo teurgii. Teurgia pripisuje kreáciu priamo Bohu a kombinuje symbolistickú ideológiu s neokresťanskou filozofiou Strieborného veku, hlavným zdrojom inšpirácie pre ruský symbolizmus, ale aj pre renesanciu ruskej národnej kultúry na začiatku 20. storočia.²⁰⁰ Podľa Teurgie je duša Boha reprezentovaná Sofiou, ktorá symbolizuje nekonečnú múdrosť. Sofia spája pozemskú sféru s anjelskou a znovu vytvára pôvodnú absolútnu jednotu sveta, ktorú reprezentuje kozmologické, univerzálne pochopenie stvorenia.²⁰¹ Tento mýtus je postavený na neoplatonickej filozofii zahrnutej v nemeckom idealizme 18. storočia a boli naznačené ruskými symbolistami.²⁰² Rozpravy o ruskej filozofii boli a o eschatologických náboženských rozmeroch umeleckých, filozofických myšlienok boli častou témou diskusií v časopise Svet umenia „Mir Isskustva“. Vrubel bol členom tejto rovnomennej skupiny a aj na Abramtstve si uvedomoval estetické rozpravy prebiehajúce v Rusku na konci 19. storočia. Eschatologický aspekt ruského umenia, ktorý bol úzko spojený s národným chápaním, počas obdobia dekadencie, je vyjadrený melanchóliou postavy Démona. Symbolistickým významom palety Vrubelových farieb, ale aj jeho neustálou snahou preniknúť do formy filozofickým princípom, aby vznikla spojená jednota vnútorných a vonkajších aspektov formy.²⁰³

¹⁹⁸ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 50.

¹⁹⁹ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 51.

²⁰⁰ Ibidem

²⁰¹ Ibidem

²⁰² FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 51.

²⁰³ Ibidem

Snaha Vrubela nájsť vhodný vizuálny jazyk a jeho naplnenie v maľbe ikon aj ľudovej metaforickosti vytvorila vplyvné tendencie v ruskom symbolistickom umení a je rozpoznateľná aj v umeleckých dielach V. Kandinského.²⁰⁴ Hoci Kandinsky prežil väčšinu života mimo Ruska, jeho národná kultúra a ortodoxná náboženská tradícia vo veľkej miere ovplyvnili jeho chápanie umenia.²⁰⁵ Tento vplyv sa objavil v písaných memoároch z jeho obdobia života v Rusku ako aj v Kandinského filozofii. Konceptia O duchovnosti v umení bola ovplyvnená ruskou filozofiou na začiatku 20. storočia, to znamená v neskoršej fáze Strieborného veku. Odrážali Kandinského etnografický záujem o ruský folklór. Moskva zostala, zdrojom inšpirácie v Kandinského umení a v tom ohľade je nutné sa pozerieť na Moskvu ako na topos identity, topos stelesňujúci povedomie „Byť Rusom“ od stredoveku až po 20. storočie.²⁰⁶ V diele Nevesta si Kandinský osvojil kompozičnú stratégiu podobnú Vrubelovým definovaným a nedefinovaným fragmentom, ktoré vo Vrubelových obrazoch vyústili do roztrieštenia a kryštalickej foriem. Podobne ako Vrubel aj Kandinsky vykreslil formu krajiny v abstraktnom jazyku obrazov.²⁰⁷ Kandinský tak urobil vo vzájomnej súvislosti s konkrétnymi symbolickými detailmi obrazu, ako je drevená architektúra nad hlavou nevesty.²⁰⁸ Táto štruktúra vytvára podtext v rámci obrazu a funkcie ako je vizuálna metafora, kvôli jeho prepojeniu na stredoveké manuskripty. V nich sú emblematické architektonické motívy často umiestňované nad postavou- kostol nad hlavou farára, alebo mnícha naznačujú jeho status predstaviteľa cirkvi.²⁰⁹ Týmto spôsobom sa Kandinského kompozičná stratégia javí viac zjednotená kánonizovanou ikonografiou a rozvíja jeho internacionalizovaný zmysel celej kompozície a spojenie lineárnych a bodových foriem.²¹⁰

Tieto obrazové prostriedky boli evidentné v skoršom Vrubelovom formálnom vyjadrení, ale používané mystickejším spôsobom.²¹¹

Ako napríklad, žiarivé farby a zlatý prášok vo Vrubelovom Padlom démonovi, evokuje žiariace šperky, čím zdôrazňuje materiálnosť a hodnotu farieb. Farebný život budí menej zmyslový dojem, ale bol podobnejší ikonám v semiotickom zmysle, pretože jasne evokoval tradičné ruské ľudové umelecké diela. Kandinsky poznal Vrubelovu tvorbu ako aj dekadenciu ruskej estetiky. Prijal tendenciu smerom k abstrakciám a symbolizmu v ruskom

²⁰⁴ FACOS. M, MEDNICK. T, *The Symbolist Roost of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 51.

²⁰⁵ Ibidem

²⁰⁶ FACOS. M, MEDNICK. T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 52.

²⁰⁷ Ibidem

²⁰⁸ FACOS. M, MEDNICK. T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 53.

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ FACOS. M, MEDNICK. T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 53.

²¹¹ FACOS. M, MEDNICK. T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledge, 2015, s. 53.

umení, ktorá bola v súlade s jeho snahou o jednotu absolútna.²¹² Pre Kandinského bol obzvlášť dôležitý antimaterializmus symbolickej formy, čo ho priviedlo k abstrakcií.²¹³ Aj úloha maľby ikon v ruskej kultúre a jeho vlastný záujem o duchovnú problematiku, vrátane neoplatonických myšlienok, spájali Kandinského s Vrubelovým spiritualizmom.

Pavel Nikolajevič Filonov je maliar, ktorý je málo preštudovaný, ale je veľmi dôležitý v tomto spojení. Filonove prepojenie s Vrubelom je viditeľné v jeho abstraktnom spôsobe maľby podobnom mozaike a v princípe miniaturizácie, ktorý bol pre oboch charakteristický a rovnako aj v ich majstrovstve kresby.²¹⁴ Pedagogické princípy, ktoré učil Vrubela Chistyakov na Akadémii umenia v Petrohrade v rokoch 1908-1910, keď tam Filonov študoval boli stále vyučované. Filonov dôrazne zastával dôležitosť kresby Vrubela a zaujímal sa o starý ruský spôsob maľby ikon. Po ukončení štúdia sa Filonov vybral výrazne vedeckým smerom. V umeleckej škole, ktorú Filonov založil, vstúpil svoju analytickú teóriu umenia.²¹⁵ Vo svojej eseji Základné princípy a zákon (The Canon and the Law), Filonov protestoval proti kubizmu, kubo-futurizmu a proti Pablovi Picassovi, pretože prístup v maľbe osvojený kubistami a kubo-futuristami bol založený na schematickom a geometrickom pochopení formy, čo predstavovalo konflikt s Filonovým ezoterickým pohľadom na svet.²¹⁶ Filonova teória zachádzala ďaleko za premisy, ktoré prevzal z ruského symbolizmu. Podľa Filonova mali byť živé aj neživé predmety brané ako žijúce organizmy. A objekty mali byť zobrazené ako organické; to znamená pozostávajúce z atómov a buniek.²¹⁷

Filonov tak rozdelil objekty vo svojich maľbách do nespočetného množstva atómov, umiestňujúcich ich vedľa seba na povrchu maľby, akoby vytvárali mozaikový obraz atómovej štruktúry.²¹⁸

Túžil odhaliť skryté štruktúry prírody cez svoj koncept „univerzálneho rozkvetu“ a trval na večnej existencii všetkých vecí, viditeľných aj neviditeľných. Pre neho boli objekty v materiálnom svete večné sa meniace a dodržiavali cyklický zákon stvorenia: narodenie a smrť ako zmena ročných období.²¹⁹ Filonove komplexné myšlienky – ako nonkomformný člen ruskej avantgardy a zakladateľ teórie analytického umenia- sú vyjadrené v jeho jazyku.

²¹² FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledged, 2015, s. 53.

²¹³ Ibidem

²¹⁴ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledged, 2015, s. 54.

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledged, 2015, s. 54.

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledged, 2015, s. 57.

Jeho obraz Univerzálny rozkvet vyjadruje jeho organický a filozofický pohľad na svet. Princípy Filonovho „analytického umenia“ boli v protiklade s kubistickou geometrizáciou Picassa a nemali by byť zamieňané za analytický kubizmus.²²⁰ Počas 20. rokov 19. storočia sa Filonov zameriaval stále viac na abstrakciu, až kým nenadobudol pocit, že úspešne vyjadril kryštalizované, mikroskopické komponenty hmoty. Týmto spôsobom syntetizoval mikroskopické a makroskopické formy zobrazenia vo svojich maľbách rovnako ako to robil Vrubel.²²¹ Od Vrubelovho vizuálneho jazyka, ktorý poukazuje na vedľa seba umiestnenú penetráciu foriem- k „vnútornému a vonkajšiemu“, ako to nazval Kandinsky. Filonov sa dostal k organickým princípom jeho novej metódy umenia.²²² Aj Vrubel aj Filonov dosiahli svoj cieľ ukázať obrazovú formu syntetizovanej esencie, viditeľných aspektov prírodného sveta. Spočiatku sa zobrazenie Kandinského a Filonova zdá byť odlišné od Vrubelovho. Po bližšom skúmaní je však jasné, že ich zjednocuje tendencia smerom k abstrakcií, rovnako ako aj ich prístup k forme a farbe.²²³ Všetci traja umelci považovali formu a farbu ako subjektívne prostriedky vyjadrenia vhodné na spojenie viditeľného a neviditeľného a na vytvorenie holistického umenia pomocou nového koncepčného vyjadrovania.²²⁴ Duchovný, filozofický a niekedy aj mystický a teozofický obsah vyjadrenia umelcov, ktorých myšlienky boli priamo ovplyvnené symbolizmom, je jasne viditeľný v ich maľbách. Aj Kandinský aj Filonov boli pokračovateľmi myšlienok Michaila Vrubela, ktorého kreativita a inovácia poskytlí vzor pre mnohých reprezentantov ruského modernistického hnutia.²²⁵

²²⁰ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y. Routledged, 2015,s. 57.

²²¹ Ibidem

²²² Ibidem

²²³ Ibidem

²²⁴ Ibidem

²²⁵ FACOS.M, MEDNICK.T, *The Symbolist Roots of Modern Art*, N.Y.Routledged,2015,s. 58.

4. TÉMA DÉMON V DIELACH MICHAILA VRUBELA

Pre pochopenie Vrubelovho démona a jeho fascináciu ním, musíme nahliadnuť do života umelca a snáď prostredníctvom toho sčasti pochopíme myšlienkové pochody, ktoré ho viedli k vytvoreniu veľkolepých diel. Z predchádzajúcich častiach práce sme uviedli, že bol ovplyvnený byzantským a renesančným umením talianskych majstrov a mozaikami. Práve v začiatkoch Kyjevského obdobia sa u umelca objavujú prvé úvahy o niekoľkých subjektoch Lermontovovej poézie, ako základ pre jeho dielo. Poéma Démon sa pre umelca stala ústrednou témou a centrálnym motívom jeho vizuálneho zobrazenia, po zvyšok jeho života. Prvý krát začal Vrubel stvárňovať Démona na plátno v roku 1885 v Odesse. Zmienku o tom sa dozvedáme z listu jeho otca Vrubelovej sestre. „*Mal'ba, v ktorú dúfa, a verí že mu zabezpečí uznanie a slávu vo svete je, „Démon“. Pracuje na ňom už rok, ale čo ním chce ukázať? Na veľkorozmernom plátne je len hlava a torzo jeho budúceho Démona a zatiaľ je namaľovaný len šedou olejovou farbou*“.²²⁶

Prácu na ňom prerušil z dôvodu iných projektov, najmä kvôli rekonštrukcií fresiek v chráme sv. Cyrila v Kyjeve. Čo však neznamená, že táto téma démona nedominovala v jeho mysli, ako aj snaha umelca znázorniť ho v čo najdokonalejšom a najsymbolickejšom zmysle. Vrubel píše sestre: „*Môj démon taktiež pokročí s jarou i napriek tomu, že na ňom teraz nepracujem. Rozmýšľam o ňom čo mu neublíži a po skončení prác na kostole sa k nemu vrátim s ešte väčšou sebadôverou*“.²²⁷

Čo neublížilo jeho démonovi ubližovalo umelcovi samotnému, jeho individualizmus, inteligencia, excentrická povaha a filozofické úvahy vytvorili nezvyčajný vzorec myslenia a temperamentu, ktoré sprevádzalo extravagantné správanie. O jeho posadnutosti démonom sa zmienil aj jeho priateľ Feodor Chaliapin: „*V jeho najlepších rokoch maľoval archanjelov v kostoloch. A jednoznačne sú to práve archanjeli, ktorí inšpirovali jeho démonov*“.²²⁸

Vrubel tvoril neobyčajne ľahko pri tom ho nič neuspokojovalo, zničil a zavrhol každé jedno svoje dielo, o ktorom nebol presvedčený, že je dokonalé, bol posadnutý dokonalým zachytením spracovavaného objektu.

²²⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 91. (*Vrubel correspondence 1886*)

²²⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 92. (*Vrubel correspondence, 1887*)

²²⁸ Ibidem

Rovnako to bolo aj pri maľbe Démona, v ktorom riešil dvojznačnosť medzi koncepciou a formálnou výstavbou. Pokúsil sa o jeho hlbšie a lepšie porozumenie, spracovanie tým, že vymodeloval sochu hlavy démona.

Z cyklu Démonov sa zachovali diela Sediaci a Padlý démon, ilustrácie k Lermontovej poéme a socha hlavy Démona a jedna ilustrácia, ktorú vo svojej knihe : *The Creativity of the Emotionally Disturbed*, publikoval psychiater a lekár Dr. Karpov.²²⁹ Umelcov ošetrojúci lekár bol Usolsev a ilustrácia sa zachovala, len pre to, že ju doktorovi opisoval a dal ešte pred tým, než ju začal prepracovávať. Vrubel sa vôbec nestaral o to aby svoje diela zachoval, o to viac sa sústredil na proces tvorby diela a emócie, ktoré pri tom boli prítomné. Vrubel chcel zachytiť podstatu odkazu Lermontovho Démona študoval aký zdroj inšpirácie básnikovi slúžil. Lermontov Démon vychádza nie len z Miltonovho Strateného raja, ale aj z Byronovho lucifera v diele Cain.²³⁰ Tieto zdroje, vlastná inšpirácia a umelcove vnímanie vytvorili Vrubelovho Démona, ktorého vsadil do romantickej dimenzie. Jeho pozornosť nepútała démonická zlá sila, ako u romantických básnikov, ale komplex emócií a ideálov, ktoré sa týkajú schopnosti jednotlivca konať dobro a zlo.²³¹ Ranného Vrubelovho Démona inšpirovala Lermontovova poézia. Je mladý, pekný, posadnutý túžbou po láske a tvorivosti, má nadľudskú silu, ale je osamelý, odtrhnutý od sveta a zmocňujú sa ho trudné myšlienky.²³² Popri týchto črtách sa dá vytušiť aj čosi iné Lermontov Démon je večný rebel „Kráľ poznania a slobody“. ²³³ Vo Vrubelovom Démonovi prevažuje neprekonateľná sklúčenosť. Nie je to len obraz umelcových osobných pocitov a nálad, ale duchovný svet širokých okruhov spoločnosti v období koncom osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov s ich hlbokými rozpormi a reakciami, ale aj s postupným rastom nesmiernej sily, ktorá sa pokúša rozvíjať svoju moc.²³⁴

Lermontov Démon, zaujal aj Vrubelových súčasníkov, ktorí sa ho snažili preniesť do vizuálnej podoby. Jedným z nich bol aj umelec Michail Zichi, rovnako člen Mamontovho krúžku. Poskytol ilustrácie, k tejto poéme, no so Zichiho vizuálnym zobrazením poémy

²²⁹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 93.

²³⁰ Ibidem

²³¹ Ibidem

²³² Kolektív autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 295.

²³³ Ibidem

²³⁴ Ibidem

Vrubel absolútne nesúhlasil, nakoľko on iným spôsobom pochopil hĺbku odkazu Lermontova. Odovzdanie tohto odkazu prostredníctvom farieb na plátno, sa stalo hlavným atribútom, hlavnou výzvou a neutíchajúcou inšpiratívnou silou umelca do konca jeho života.

Pred členmi Mamontovho krúžku, Vrubel opisuje svoju víziu Démona a zároveň zdôrazňuje, že umelec Zichi, Lermontovho Démona nepochopil.

*„Umelec Zichi, ktorý ilustroval Lermontove básne nepochopil jeho „Démona“ a to je hlavné nedorozumenie. Démon je často zamieňaný a porovnávaný so zlými, pekelnými silami, ktorých Gréci pomenovali ako „rohatých“ čisté zlo, to ale nie je pravda... Démon znamená „dušu“ a večné utrpenie vzbúreného ľudského ducha, hľadajúceho zmierenie medzi nepokojnými vášňami a poznatkom života: a nenachádza žiadnu odpoveď na svoje pochybnosti ani na Zemi ani v Nebi“.*²³⁵

Vrubel po prvý krát predstavuje koncept Lermontovho Démona, ako obyčajného človeka so svojimi vlastnými vášňami, nekontrolovateľnou túžbou, odmietaním a vstrebávaním vlastného chladu v sebe. Démon básnikovej tvorby bol na ceste „inkarnovať ducha exilu“²³⁶, aj tento fakt, viac než pred tým napomohol v značnej miere pri vývoji Vrubelovho Démona v ktorom videl konkrétnu postavu s konkrétnymi vlastnosťami.

Vrubelov Démon však musí byť vnímaný z vizuálnej stránky, než z doslovnej Lermontovovej interpretácie, kde je Démon nadšený, pyšný, arogantný a jeho láska k Tamare je skôr posadnutosť než skutočné milovanie. Vrubelov Démon je naplnený symbolikou, hlbokými myšlienkami smerujúci až k božskému princípu.

Poéma Démon, ktorej ústrednou postavou je démon, padlý anjel lietajúci medzi oblakmi. Pri svojich vzletoch vidí princeznú Tamaru, ktorá ho okúzli. V snahe vyhnúť sa samote a svojmu osamelému osudu sa rozhodne zväzdať ju, zisťuje však, že je zasnúbená. Démon je rozorvaný v boji medzi svojou láskou k Tamare a svojou vlastnou deštruktívnou povahou a zlobou. Pôvodne si bezstarostne lietal svetom, kým ho nezasiahla sila väčšia než on sám. Sile lásky sa neubránil a rozoznáva radostné a slastné pocity s ňou spojené. Vo svojej sebeckosti Tamaru stráca, ktorá v jeho náručí zomiera a Démon so slzami v očiach sleduje, ako anjel berie jej dušu do Neba. Tu odmieta prijať zodpovednosť za jej smrť a vlastné činy a pokračuje v revolte voči svetu. Symbol Vrubelovho Démona s jeho negatívnymi aj pozitívnymi vlastnosťami sa úplne zmenil, nakoľko jeho interpretácia sveta sa rozpadla.

²³⁵ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan:UMI Research Press, 1982, s. 94. (*Prakhov Correspondence*)

²³⁶ GOLSTEIN.Vladimir, *Lermontov Narratives of Heroism*, Illinois: Evanston,1998, s. 36.

V dôsledku toho sa Démon stal psychologickým portrétom, ktorý existoval v skutočnej krajine, čím poskytol divákovi možnosť preniknúť do jeho temného sveta.

Umelcov Démon začína ako zosobnenie romantického ducha, plného nádeje v hľadaní lásky k žene, ktorú však stráca a končí ako rozorvaný, vylúčený zo sveta, ktorý už preňho nemá miesto. Po celú dobu je Vrubel zvláštnym spôsobom schopný, znázorniť dualitu sveta princípov s určitou kombináciou smútku, tak charakteristickou pre symbolizmus. Ako aj určitú formu intelektuálnej nádeje charakteristickú pre romantizmus. Vizuálne vyjadruje tvorivý proces psychologicko-filozofickej predstavy.²³⁷ Umelec vyhľadával skúsenosti, objekty nad rámec normy a skúma duchovný mysticismus prostredníctvom sebapoznávania a podvedomia. Bol jediný zo svojej generácie, ktorý prostredníctvom svojich diel rozpoznal predchádzajúci rozpor medzi slavofilným a západofilným pochopením umenia. Pri tom zmiernil polaritu ruského mysticismu s modernou realitou.²³⁸ Spojil duševné trápenie, skúšky minulosti a času, obdobie násilia a popierania s utopistickými víziami.

Vrubelov Démon reprezentuje aj tragédiu inteligencie, ktorá hľadá vedomosti, slobodu a prostredníctvom boja medzi skúsenosťami a chybami, ktorých sa dopúšťa hľadá samých seba. Tento Démon odhaľuje dušu jednotlivca a jeho najvyššiu ambíciu prekonať sociálny a spoločenský tlak. Alexander Blok označil Vrubelovho Démona ako²³⁹:

„Symbol čias, duchom vzbury proti spoločnosti“

²³⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 114.

²³⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 169.

²³⁹ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 101.

4.1. Sediaci Démon

Michail Vrubel v období zmien a krízy vo viere a náboženstve, hľadal duchovné ideály, ktoré by stvárnil a zhmotnil v obraze. Pod vplyvom byzantského umenia a fresiek maľuje obraz Krista, v ňom však nenašiel, tú pravú odpoveď pre svoju víziu.

Nová éra secesie a symbolizmu urobila „krásu absolútnou vyššou pravdou“ a umožnila umelcovi vytvoriť Démona tým, že sa pokúsil odkloniť od kresťanskej interpretácie svojho hrdinu ako zobrazenia temnoty. Zároveň sa pridržiaval klasických tradícií. Neprijal staré ani súčasné interpretácie európskeho symbolizmu, preto pokus o jeho zaradenie do konkrétneho smeru, hnutia je nejasný a nejednoznačný. Ak by sme chceli nájsť literárnu spojitosť s Lermontovom, obraz Sediaci Démon sa skôr približuje skoršej Lermontovovej básni *Môj Démon*.

„Stred listov žltých oprchnutých,
nehybne stojí jeho trón;
na ňom stred víchrov umĺknutých
trúchlivý smutný sedí on“
„Šľachetných citov zvuk on mení,
preň zadúša ho vášni hlas
a desí múzu krotkých snení
tých nepozemských očí jas“.²⁴⁰

Vrubel po komplexnom zvážení a premyslení si literárnych zdrojov, vytvoril niekoľko prototypov *Hamlet* a *Ofélia*, polyptych²⁴¹ na námiet Goetheho Fausta a hlavu Démona. Všetky možnosti vzápätí zamietol.²⁴²

Sediaci Démon predstavuje vyvrcholenie jeho tvorby v tradičnom duchu a zároveň prelom svojou inovatívnou formou a obsahom. Je dielo v ktorom forma, vyjadrenie a abstraktný obsah predstavuje perfektnú rovnováhu. Prvotnú predstavu o diele máme k dispozícii z korešpondencie samotného umelca, ktorý opisuje svoju víziu sestre.

²⁴⁰ LERMONTOV. M. J *Básne*, Bratislava: Tatran, 1950, s. 198.

²⁴¹ Polyptych- obvykle panelová maľba, ktorá je rozdelená na niekoľko častí, alebo panelov

²⁴² www.Tanais.info, Michail Vrubel (23.10.2017)

„Polonahá, okrídlená, mladá sediaca postava, ktorá si objíma kolená oproti západu slnka a rozjíma. A rozkvitnutá lúka, kde sa malé konáriky lámu a zvažujú k Zemi. Smerom k západu slnka cítiť napätie“.²⁴³

Z prvotných náčrtov, malieb sa zachoval len malý akvarel *Sediaci Démon* z roku 1890 a je považovaný za najvernejšiu a najbližšiu podobu širokého-panoramatického plátna *Sediaci Démon*.

Finálny obraz sa však nezhoduje s pôvodnými predstavami umelca. Vrubel dospel k efektívnejšiemu výsledku tým, že zdôraznil, vyzdvihol niektoré predmety a druhé naopak minimalizoval, alebo úplne eliminoval. Z obrazu odstránil lúku a konáriky stromov a západ slnka zredukoval na hrozivú žiaru, ktorá symbolizuje peklo. Na druhej strane zväčšil kvety do mimoriadnych rozmerov a farebných tvarov, čím vyplnil celú časť priestoru z pravej strany od Démona a otočil ich do pozície, ktorá sa tlačí späť na diváka.

Vrubel ako maliar v snahe prekonať rovnosť plátna vytvoril sochu hlavy Démona.

Vytvoril objem a komplexnou hrou s povrchom dosiahol duchovnú hĺbku diela. „S potešením som si všimol, že moje túžby zahanbiť formu ako najviac sa len dá, ako sa mi to darí na plátne, uskutočnim v sochárstve. Rozhodol som sa urobiť odbočku a urobiť Démona ako sochu. Pomôže mi, keď ju nasvietim podľa požiadaviek maľby a použijem ju ako ideálny model pre môj obraz“.²⁴⁴ Socha hlavy Démona sa stala najkomplexnejšou predlohou obrazu, v nej umelec dosahuje dematerializáciu umeleckého prejavu.

Vrubel chcel prekročiť rámec tabuľovej maľby a vytvoriť monumentálne dielo, široko-panoramatické plátno. Ako výsledok úsilia o toto monumentálno-dekoratívne poňatie obrazu, vytvoril priestor, ktorý je zároveň dekoratívnym pozadím výrazne modelovanej postavy, ale vidno v ňom aj nekonečnú diaľku obzoru zahaleného modro-fialovým súmrakom.²⁴⁵ Umelec si pri dekoratívnom stálosti zachovával maliarske a plastické modelovanie priestorových tvarov.

Sediaci Démon patrí do pôvodného plánu veľkých obrazov, ktorý umelec nazval tetralógia a mal obsahovať diela : *Démon*, *Tamara*, *Tamarina smrť* a *Kristus vedľa Tamarinej truhly*. *Démon* je predstavený len v jednej časti tetralógie, *Tamare* vyčlenil tri a *Kristus* mal

²⁴³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 101. (*Vrubel Correspondence*)

²⁴⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 141. (*Anna Correspondence*)

²⁴⁵ Kolektív autorov, *Dejiny Ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, s. 295.

suplovať Lermontovovho „Anjela“. Je to evidencia umelcovho zvažovania a premýšľania o danej téme v ktorej nakoniec uprednostnil rozhodnutie stvárať Démona ako, dušu.

Rozmer olejomaľby je 115 x 212,5 cm, jeho pôvodné rozmery mali byť menšie, ale umelec nakoniec použil tieto rozmery kvôli proporciám Démonovej hlavy a postavy. Rozmery slúžia na zdôraznenie dvoch účelov.

Prvým je zdôraznenie konceptu obrazu ako monumentálneho diela veľkosťou, nie maliarskym podstavcom. Druhým účelom je posilniť vizuálne pôsobenie jednej figúry tým, že znemožní prirodzenú polohu v rámci povrchu plátna. *Sediaci Démon* pôsobí veľmi intenzívne svojou veľkosťou, tá je dosiahnutá prekročením hraníc plátna a situovaním postavy. Démon sedí z profilu a nepozera priamo na diváka, ale do obrazového priestoru dopredu a tento pohľad ho efektívne izoluje od divákov, zároveň sa však tlačí do jeho pozornosti vyformovanými až plastickými proporciami tela. Telo Démona je otočené k divákovi, ramená smerujú dopredu, rovnako ako aj kolená, hlava je otočená smerom od diváka. Objatie kolien rukami evokuje až detské gesto zahanbenia a vytvára magický kruh psychologického uzavretého individuálneho priestoru.

V diele *Sediaci Démon* je množstvo klasických rysov; mohutná nádherne stavaná figúra pripomína Michelangelových *Otrokov* a Rodinovho *Mysliteľa*, sprievodným k Démonovej postave sú skamenené kvety.²⁴⁶ *Sediaci Démon* je znázornený ako mladý muž so svalnatým telom sediaci na vrchole hory. V tele je cítiť napätie stvárnene svalmi na rukách a prepletených prstoch. Postavenie tela, ohnutý chrbát, spútané ruky a smutný výraz v jeho tvári, to všetko izoluje postavu od krajiny a vytvára obraz hlbokoj introspekcie a kontrast. Telesné proporcie Démona sa zdajú byť odtrhnuté od krajiny okolo neho a zdá sa akoby postava prekračovala rámec plátna, ktorý pôsobí na vizuálny priestor diváka.²⁴⁷ Tým evokuje pocit hlbokého smútku, osamelosti a uzatvorenia sa do seba. Démonova tvár napriek tomu vykazuje rysy hrdosti. Démon sa prostredníctvom gesta zomknutých rúk, držiak si kolená a pohľadom smerujúcim do diaľky od diváka úplne odvracia. Ostáva vo svojej samote uzavretý do vlastného sveta a pociťuje nesmiernu samotu, rovnako ako Vrubel. Autobiografické prvky sú v diele prítomné, ale umelec ich zakryl do literárnej formy a názvom *Démon* a tým chcel v divákovi vyvolať určitý komplex pocitov a emócií. Do tohto obrazu vložil množstvo tvorivej sily, téma sa mu však stala prekliatím.

²⁴⁶ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 123.

²⁴⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 99.

„*Môj Démon je skôr než zloduch skôr trpiaci trúchlivý duch a zároveň veľmi hrdý a vznešený*“.²⁴⁸

Tieto slová sú interpretáciou skutočného obsahu obrazu Démona a pokusom dištancovať sa od nietzscheovstva. Ľudia, Vrubelovi blízki, nachádzali v Démonovi rysy nenávisti k človeku. V tomto Vrubelovom diele je viac deklaratívnosti než básnickej tvorby.²⁴⁹

V obraze existuje zmysel pre neľahkú rovnováhu éterickej krajiny a hrdým výrazom Démona.

Uprený pohľad v Démonovej prázdnej tvári naznačuje, že miesta a udalosti sú iba oparom pre nesmrteľnú dušu, ktorá je odsúdená k samote. Tvár je znázornená z profilu a jeho viditeľné oko je naplnené slzami. Jedna mu steká po nose. Básnik Lermontov prostredníctvom slz vyjadroval Démonov moment slobody, zatiaľ čo Vrubel slzou vyjadril ľudskosť Démona a jeho snahu o prekročenie svojich obmedzení.²⁵⁰ Slzy vo Vrubelovom ponímaní, symbolizujú a poukazujú na okúsenie utrpenia, ktoré umelec považoval za hlavný aspekt života. Umelec v očiach vyjadroval a snažil sa zachytiť vernú podobu emócie. V démonových očiach je tiež zachytená túžba po láske.

V obraze *Sediaceho démona* nachádzame aj ženský aj mužský princíp a ich vzájomné spojenie a harmóniu. „*Je to vznešený a hrdý duch, ktorý v sebe spája mužský a ženský princíp*“.²⁵¹ Ženské črty nachádzame v obraze jemnej tváre, plných pier a dlhých vlasoch. Mužský v dokonale vykreslených svaloch a výraze tváre.

Zároveň tento duch reprezentuje spojenie nebeských a pozemských elementov. Vrubelov Démon znázorňuje koncepciu duševnej esencie ako aktívnu a zároveň rušivú zložku vo večnom boji vzbúreného ľudského ducha v jeho kreatívnom boji so svetom. Je zmietaný vášňami, ktoré sa striedajú s utrpením a obeťou udalostí a jeho reakcií naň. Ak sa obraz Sediaceho démona zdá byť mierumilovný a pokojný, je to len ďalší kontrast s vnútorným trápením a nepokojom.²⁵² Túto relatívnu predstavu umelec znázornil pozíciou a stavbou tela Démona, ktorá má takmer geometrickú stabilitu s výraznou hmotnosťou, širokými plecami

²⁴⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 95.

²⁴⁹ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 122.

²⁵⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 102.

²⁵¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 103. (*Anna Correspondance*)

²⁵² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 102.

a tvárou. Sila tohto znázornenia rastie cez stred plátna a uzatvára sa v ramenách. Samotné telo Démona sa skladá z menších geometrických jednotiek, ktorých zorné uhly – fazety nepripomínajú svalovú štruktúru, ale skôr ich vizuálny ekvivalent.²⁵³ Svaly nepripomínajú živé mäso ani tkaninu, sú v podstate sochárske.

Ramená zvýrazňujú spôsob akým je telo poskladané zo sochárskych jednotiek a tieto majú konzistenciu tvrdých, tmavých materiálov, pripomínajúcich hrany diamantu. Náhle prechody vo farbách vytvárajú roviny a tie vytvárajú otvorené zväzky. Priestorová rovnováha je nenútená, uzavretá v plytkom priestore. Hranice sú nejednoznačné, objemy navzájom kontrastujú, rozširujú sa a miznú. Zdá sa, že predurčujú skorý kubizmus²⁵⁴, nakoľko aj celková postava Démona má štrukturálnu základňu tohto štýlu.²⁵⁵ Na širokom panoramatickom plátne v strede jediná obrovská postava, ktorá obrazu dominuje na pravej strane obrovské kvety, ktoré zaplňajú celý priestor a vynucujú si pozornosť. Na ľavej strane je dominantná ohnivá žiara. Vizuálna stránka na jednej aj druhej strane je nejednotná a strieda sa tvarmi, smermi a tým vytvára určité napätie. Zvolené farby poukazujú na pohyb smerom k otvoreným formám. Nepravidelnosť a prudká konfrontácia tvarov naznačujú techniku mozaiky.²⁵⁶ Rozloženie obrazu, meniaci sa intenzita farieb, kruhové pohyby štetca. Spojenie prázdnoty na ľavej strane a zaplnenie celej časti kvetmi na pravej strane, vychádzajú z klaustrofobických stavov umelca. Večerná atmosféra sa stala vizuálnou metaforou Démonových pocitov melanchólie a samoty.

Farby majú kryštalickú podobu čo sa odzrkadľuje v prírode, ktorá je okolo neho zdôrazňuje chlad a absenciu života v Démonovi.

Voľný priestor medzi chrbtom Démona a veľkými kvetmi, symbolizujú už stratené krídla a naznačujú dvojznačnosť Démona ako ľudskej a zároveň neľudskej bytosti. Umelec Démon tiež konkrétne predstavuje silu prírody, ktorá ma korene v hmotnom svete. Jeho základ je porovnateľný s kvetmi, ktoré ho obklopujú a základ tých kvetov je naplnený prázdny priestormi. Ohnivá žiara ako nepolapiteľný západ slnka a dvojznačný priestor, nie sú čistou hmotou, ale sú rozptýlené „*Ciel' nevyhnutnosti, ktorým je Svet*“, o ktorom sa Démon

²⁵³ Ibidem

²⁵⁴ Kubizmus- avantgardné umelecké hnutie, princíp kubizmu spočíva v jeho priestorovej koncepcii diela, predmet nezobrazuje len z jedného uhla, ale z mnohých uhlov súčasne.

²⁵⁵ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 102.

²⁵⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 117.

snaží uvažovať prostredníctvom utrpenia.²⁵⁷ *Sediaci Démon* demonštruje myšlienku „Krásy“. Prírodné formy sveta vytvorené prírodou a nedotknuté ľudskou rukou. Kým zobrazuje krásu, dáva nám aj pocit vznešenosti. Pri rozjímaní a ponorení sa do seba kontrastuje s veľkou vzdialenosťou okolo neho. Kontrastuje aj medzi vzdialenosťou času a priestoru a vníma krásu prostredníctvom rozľahlosti sveta. Tento obraz je Vrubelovou vizuálnou interpretáciou prázdnoty a zúfalstva, ktoré démon pociťuje.

Zároveň vyjadruje zranenie, utrpenie a smútok i napriek tomu, že na prvý pohľad stelesňuje noblesu. Umelcov Démon stelesňuje večný boj vo vnútri človeka a nedosahuje pokoj a zmierenie ani na Zemi ani v Nebi.

Mnohonásobná symbolika *Sediaceho démona* odráža rozmanité aspekty snahy o ideál krásy prostredníctvom labyrintu relatívnej krásy skutočného sveta. Ruský filozof Sergej Nikolajevič Bulgakov sa vyjadril o Vrubelovom Démonovi; „*Vrubel poukázal na obraz starovekého démona „sokratického božského hlasu“, ktorý sa v platónskej filozofii interpretuje ako sprostredkovateľ medzi ľuďmi a Bohom, ktorý vedie človeka na ceste vášne a smrti k poznaniu nesmrteľnej vyššej krásy*“.²⁵⁸

Obraz má blízko k poetickému zobrazeniu filozofie Nietzscheho a jeho Boha *Dioniza* a odzrkadľuje túžbu zosúladiť kresťanstvo a pohanstvo charakteristické pre náboženské myslenie tej doby. Vyšší stupeň duševnej rozvahy vo Vrubelovom Démonovi odráža aj Schopenhauerovu „pokojnú vôľu“ pomocou tvorivého uvažovania. Otvára tak myseľ k vyšším formám krásy ako absolútnej myšlienke.²⁵⁹ Umelcov Démon do značnej miery odráža abstraktnú myšlienku duchovného stavu, skôr ako zosobnenie určitého charakteru.

Vrubel našiel svojho Démona, ktorý stelesňoval „*Tvorivého ducha doby*“, ktorý sa usiloval žiť tak aby sa dotýkal oblúku božstva. Ak nie modliacimi sa rukami tak dotýkať sa ho pocitom krásy svojej nestálosti.

²⁵⁷ PYMAN. Avril, *Russian Literature and its Demons*, N.Y: Berghahn Books Oxford, 2000, s. 367.

²⁵⁸ www.Tanais.info , Michail Vrubel (29.5.2017)

²⁵⁹ Ibidem

4.2. Padlý Démon

Horizontálne rozložené plátno má rozmery 139 x 387 cm. *Padlý démon* predstavuje úplne inú situáciu a riešenie ako predchádzajúce dielo *Sediaci démon*. Telo Padlého démona sa dramaticky zmenilo. Stratilo sa v ornamentálnej spleti krídel a umelcom často krát prepracovaná a premaľovaná, utrpením znetvorená tvár odpudzuje svojou hrdosťou. Umelcova tragédia nebola v tom, že dvojník-démon utrpel porážku, ale v tom, že Vrubel strácal schopnosť zjednotiť v umeleckom diele prežitok reálneho sveta so svojim vysnívaným svetom modravej a fialovej hmly.²⁶⁰ Démonova znetvorená tvár poznamenaná utrpením, akoby vystupovala z plátna. Rozdiel v dielach *Sediaci* a *Padlý démon* sa nedá zamaskovať ani najrafinovanejšími farebnými akordmi, a každý predstavuje iný pól a iné východiská Vrubelovej tvorby.

V diele *Padlý démon* je odklon od Lermontovovej poézie zjavný, nakoľko básnikov démon nikdy nebol znázornený ako padlý, zničený a pokorený ani v jeho najhorších momentoch a zahŕňa v sebe jasné znaky romantizmu, kde sa hrdinské rozmery sústreďovali na myšlienky, emócie a schopnosť jednotlivca rozpoznať dobro a zlo. Vrubelov Démon sa stal zničujúci, iracionálny a pád zintenzívnil jeho deštruktívnu silu. Ak by sme chceli nájsť bližšiu literárnu spojitosť nachádzame ju skôr v Miltonovom Satanovi, ktorým sa inšpiroval básnik Lermontov. Satan je opísaný ako vyhnaný z neba; „*On ležal v porážke, valil sa v ohni-vom zálive... Zmätený, prekliaty, ale nesmrteľný s pretrvávajúcou myšlienkou hnevu a zlosti zo straty šťastia.*“.²⁶¹

Tento odklon od pôvodného Lermontovovho Démona a rastúci príklon k démonickej sile s vlastným umelcovým pochopením prispelo k vytvoreniu Démona, ako nezávislého silne individuálneho ducha. Zároveň Vrubelov *Padlý démon* reprezentuje, silného stále pyšného ducha; „*To silné, povýšenecké v človeku, čo ľudia považujú za povinnosť vylúčiť pre fakt, že sa (to) zaoberá tolstojovskými ideami.*“.²⁶² Zdá sa akoby Miltonov démon bol priamo premietnutý na Vrubelove plátno.

Jeho osud je bojovať s vlastným vnútrom, je zlomený, doráňaný, ale zato stále pyšný, prísny a neoblomný ako skala.

²⁶⁰ ALPATOV. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, s. 123.

²⁶¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 120.

²⁶² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 97.

S uvedomením si, že umelecká činnosť je viac, než len úvaha o prírode, ale je aj intelektuálny pohon a hnacia sila, bol umelec obdivovateľom Nietzscheho. Zároveň zisťujeme, že umelcove monumentálne dielo nie je ovplyvnené filozofiou Nietzscheho, nakoľko námet a téma boli implikované v jeho predmete už dávno pred tým a Nietzsche mu slúžil len na povzbudenie už vlastných názorov.²⁶³ Démon, ktorého Vrubel často stvárňoval vo vizuálnom umení, môže naznačovať aj duševnú chorobu, ktorá sa v umelcovi postupne rozvinula.

Padlý démon je posledným z cyklu s touto tematikou, a je do veľkej miery braný, ako pokus umelca uniknúť z krízy v ktorej sa ocitol. Počas práce na tomto diele sa Vrubel intenzívne snažil o vytvorenie dokonalého diela, nebol však nikdy spokojný. Neustále ho prerábal, menil orientáciu tela Démona v krajine ako aj výraz jeho tváre, menil farebné schémy a pre umelca špecifické lámanie foriem tu nadobudlo vrchol. Obraz prerábal niekoľko krát denne, niekedy maľoval neustále sedemnášť hodín. O tejto impulzívnej aktivite sa dozvedáme z korešpondencie jeho manželky. „*Michael Alexandrovič, maľuje veľký obraz Démona. Aj napriek, že je to Démon padlý je veľkolepý*“! O mesiac neskôr; „*Michael Alexandrovič ma privádza do šialenstva s jeho Démonom, ktorý už bol celý namaľovaný. Teraz ho kompletne celý premaľoval a chce ho dať na výstavu. Bude nemilosrdne skritizovaný*“!²⁶⁴ K jeho nadšeniu a posadnutosti prispeli aj psychické problémy. Reálny svet sa mu čoraz viac vzdáľoval, čo ešte viac prispelo k rozkladu osobnosti a stotožneniu sa s maľovaným Démonom. Pri prerábaní tváre Démona, umelec použil bronzový prášok, ktorý premiešal s olejom. Efekt, ktorý sa mu tým podaril vytvoriť je ohromujúci. Prášok v oleji spôsobil, že po čase kde bol nanesený menil farbu. Živý výraz tváre sa zmenil na smútok a mrzutosť, pôsobil neživo a mŕtvo. „*Démon ukázal svoju pravú tvár*“. Keď bol obraz presunutý na výstavu „Svet umenia“, svedkovia opisovali, ako sa Démon mení každým dňom na hrozivého a nakoniec nadobudol výraz hlbokého smútku, ako prezentácia inej vznešenej „krásy“. Umelcova švagrina píše; „*Démon bol presunutý do Petrohradu, na výstavu Svet umenia, napriek tomu, že bol už obraz vystavený Michail Alexandrovič ho každý deň prerába dookola. A ja som z hrôzou sledovala, ako sa desivo mení tvár Démona. Na začiatku bol Démon veľkolepý, nádherný a zrazu sa zmenil výraz jeho tváre na hlboký smútok a nový výraz krásy*“²⁶⁵.

Paradoxne ako obraz aj umelec prežíval rovnaké metamorfózy.

²⁶³ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 97.

²⁶⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 102. (*Zabela Vrubel Correspondence*)

²⁶⁵ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 117. (*Jekaterina Gay Correspondence*)

Ruská historička umenia Nina Alexandrovna Dmitrieva; „*Možno to bolo práve zábleskom strieborných farieb a zmenou výrazu tváre a tá premenlivosť, v tom práve bola tá esencia obrazu, ktorá umelca neustále strašila*“.²⁶⁶

Pokojnosť a ľahkosť vyjadrená v diele *Sediaci démon* sa dramaticky zmenila. Telo Démona je skrútené, polámané, situované v strednej časti obrazu v podivnej horskej krajine z ktorej je cítiť pocit katastrofy. Len veľmi málo sa dajú spozorovať obrysy tela. Situovanie tela vytvára pocit zovretia, silného objatia zdanlivo prevrátenou krajinou, zvýraznenou modrým trojuholníkom oblohy. U umelca tento *Padlý démon* nadobúda inú intenzitu zúfalstva aj v tom, že si nedokázal vytvoriť nové ľudské putá a prekonať v sebe nedostatok viery v lásku. Zároveň sa objavilo nové znázornenie Démonovej krásy. Horizontálne plátno zosilňuje pocit neúprosneho pádu a celkové napätie, ktoré vytvára je vyjadrením hlbokého smútku, vyplývajúceho z nemožnosti zvrátiť daný stav.

Z pravého hornej kompozície na zlámané telo dopadá ružová žiara. Môže to byť vnímané ako „Platónov lúč pravdy“, ktorého dotyk môže duši poskytnúť nesmrteľnosť. Tento boj so smrťou dáva možnosť zrodu novej okrídlenej bytosti Serafine ako nositeľke svetla-večne horiaca. Táto metafora je v maľbe naznačená a rozvíja sa bez konkrétneho uzavretia. Preniesol ju do diela *Serafin so šiestimi krídlami* a vychádza z výrazu tváre Padlého démona.²⁶⁷ Krídla Padlého démona sú podobné vtáčim krídlam než anjelským, nesú však podobu krídiel anjelov byzantských mozaík.²⁶⁸ Padlý démon je obklopený rozbitým pávím perím rozlámaných krídel. Sú zvesené okolo neho ako hniezdo, alebo ako horiaci oheň. To umožňuje ďalší výklad diela ako metaforu mýtického vtáka Fénixa, ktorý umiera a rodí sa z popola ako symbol znovuzrodenia. Pávie perie je v starovekej symbolike aj večný život. Vrubel použil metalický lak a tým dosiahol efekt trblietania. Rovnako ako aj v jeho ostatných maľbách, okrasné prvky slúžia na sprostredkovanie duševného stavu stvárneného objektu maľby. Technika, ktorú používal vytvorila vrstvovú maľbu. Tú dosiahol tým, že údermi maliarskeho noža na textúru plátna, vytvoril polopriehľadné plochy na ktoré následne naniesol metalický lak a tým vytvoril ostré hrany k tekutým líniam. Zvolené tmavé a jasné farby posilňujú večný boj svetla a tmy, krásy a smrti. Vrubel transformuje tému smrti v kontexte mýtu smrti a vzkriesenia.

²⁶⁶ www.Tanais.info, Michail Vrubel (29.5.2017)

²⁶⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, p. 123.

²⁶⁸ Ibidem

Pri skúmaní umelcovho diela *Padlý démon* sa odborníci a jeho nasledovníci, zhodujú a poukazujú na to, že sa najviac podobá umelcovmu dielu „*Hlava Krista pri lamentovaní*“ (obr. č.21.) Je to umelcov nerealizovaný návrh nástennej maľby počas jeho pôsobenia v Kyjeve.

Telo Démona je v rozlámanom zobrazení a pravá ruka neprirodzeným spôsobom objíma ľavú ruku nad hlavou Démona. Telo je v kontraste so vzpriamenou hlavou, na tvári sa zrači smútok, hrôza, zúfalstvo a hrdosť. Tvár akoby sa premenila na posmrtnú masku a z tmy sa vynárajú veľké prenikavé čierne oči, silno zovreté pery, rozšírené nozdry, tieto črty vytvárajú výraz pohrdania a smútku. Symbolizujú psychický a fyzický rozklad Démona. Hlava je oddelená tieňom a vytvára dojem akoby k telu nepatrila a zdá sa, že patrí inej bytosti, ktorá povstala z popola zrodenej z trápenia. Vrubel protichodným zobrazením hlavy Démona, predvídal apokalyptickú víziu doby na ktorú poukazoval. Padlý démon vznikol v dobe, keď sa umenie celou svojou silou pokúšalo o ilúziu duše a jej prebudenie a tým ju vytrhnúť z reality prostredníctvom silných obrazov.

Padlého démona umelec zámerne stvárnil ako androgýniu.²⁶⁹ Zámerne ho eliminoval od sveta hriechu a sexuality, vyzdvihol a povýšil jeho duchovné vlastnosti, ktorým dal hlbší význam. Na druhej strane zobrazovanie obojpohlavnosti bolo pre symbolických umelcov bežné a všeobecne oslavované, ako stvárnienie lásky a sexuality. Iný výklad diela, môže byť zobrazením ideí, pôvodom z Francúzska kde androgýnie prezentovali najvyšší stupeň človeka a lásku medzi nimi ako najvyšší prejav lásky.²⁷⁰ Umelcov zámer stvárniť Padlého démona ako androgýniu zaskočil aj ľudí v jeho blízkosti pretože v Rusku nebol tento spôsob zobrazovania bežný. Prakhov po vzhliadnutí Padlého démona píše Vrubelovi; „*Na prvý pohľad...*

Tento Démon sa mi javí, ako zmyselná...vzdorovitá...zatrpknutá stará žena“.²⁷¹ Umelec odpovedá a vysvetľuje zámer; „*Tento Démon predstavuje vzájomné spojenie ženského a mužského princípu(rodu) Duch, ktorý nie je plný zloby skôr smútku za to všetko vznešené, ale stále suverénny a sebavedomý*“.²⁷² Pri takomto zobrazení môžeme vychádzať aj z toho, že „*duša*“(*dusha*) je v ruštine ženského rodu, podobne ako aj vo francúzštine „*ame*“.

²⁶⁹ Androgýnia- obojpohlavnosť v sekundárnych pohlavných znakoch

²⁷⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI research Press, 1982, s. 98.

²⁷¹ Ibidem

²⁷² Ibidem

Vrubelove vysvetlenie vlastného zámeru môžeme spojiť s teóriou Jungovej školy, o hĺbke psychológie, ktorá prebrala latinské slovo „*anima*“, aby charakterizovala ženský aspekt mužského podvedomia²⁷³.

Pre symbolizmus bolo charakteristické vizualizovať „tieň“ ako démona. Démon v tomto prípade vystupuje ako archetyp symbolu tmy, ktorá potláča dušu.²⁷⁴

Tieň sa zhoduje s používaním šedej farby vo Vrubelovom diele a môže nás smerovať k odkazu Lermontovova, ktorý v časti veršu hovorí: „*Čistý, jasný večer: ani deň, ani noc- ani tma ani svetlo*“.²⁷⁵

Padlý démon predstavuje nekonečný boj medzi nezločným jedincem a nekonečným trápením, zároveň predstavuje archetyp hľadania univerzálnej a tragickej povahy s predurčeným pádom z minulosti. Jeho osudom je večný boj vo svojom vlastnom vnútri. To spôsobuje, že je zlomený, zničený, ale stále svojim výrazom hrdý a tvrdý ako skala. Padlý démon umelcovho sveta, je rozbitý a pokrútený presne ako Vrubel vo svojom vnútri.²⁷⁶

Padlý démon poukazuje na nezlomnosť a večnú bolesť. Ukazuje, že svet utrpenia je potrebný na to, aby si človek dokázal vytvoriť vlastnú víziu vykúpenia. Obidva diela Démonov prinášajú iný výraz krásy, ale nakoniec vyvolávajú ten istý pocit smútku, hrôzy a zničenia. Dielo poukazuje aj na silu prírody, proti ktorej je človek absolútne bezmocný. Padlý démon odráža zúfalstvo, rovnako ako aj nádej a ambíciu generácie zo spoločnosti, ktorou opovrhne. Nálada dezilúzie a nespokojnosť s materiálnym svetom, politikou a hľadanie významu umenia. Nútenie umelca, aby sa vrátil k tradičnému akademickému spôsobu prejavu, ktorý si našiel vlastnú cestu a vytvoril svoj vlastný individuálny jazyk. Vrubelov Padlý démon v sebe kulminuje tragiku osobnej cesty s predvídaním blížiacej sa katastrofy. Držal sa myšlienky, že pozemský raj môže byť na chvíľu odhalený prostredníctvom krásy a lásky, ale jeho búrlivá povaha nemohla byť v súlade s týmto vznešeným ideálom. Je aj konečným prejavom umelcovho duševného stavu. Čím viac ho choroba ovládla, tým viac sa oddával maľovaniu. Skoro akoby plnou mierou sám Padlý démon prispel k rozkladu a zániku umelca. A bol to Démon, ktorého s ním začali spájať ako príčinu jeho vlastnej katastrofy.

²⁷³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI research Press, 1982, s. 98.

²⁷⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 98.

²⁷⁵ Ibidem

²⁷⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 120.

Pre mnohých je večnosť pominuteľná, ale Vrubel si uvedomil, že je niekde medzi pálčivými otázkami jeho doby a odpoveďami, ktoré poskytovala realita. Démon prichádzal, aby rovnakou mierou živil a ničil. Formoval umelcov osobný a umelecký život, čo mu v konečnom dôsledku zaručilo jeho vlastné nesmrteľné miesto vo svete umenia. Po umelcovej smrti ho Benois označil za: „*Démona, krásneho padlého anjela, pre ktorého bol život nekonečnou radosťou a nekonečným utrpením*“.

4.3. Komparácia obrazov *Sediaci démon* a *Padlý démon*

Obdobie v ktorom vznikali diela *Sediaci* a *Padlý démon* sa veľmi rýchlo menilo a vyznačovalo sa neustálymi zmenami. Rovnako aj v umelcovom živote počas prác na cykle démonov sa zmenilo množstvo vecí a odohralo veľa udalostí, ktoré ovplyvnilo umelcov život. Tieto aspekty časového rozpätia Vrubel stvárnil vo svojich monumentálnych prácach. Jeho Démoni poukazujú na to, koľko vecí sa za určitý čas môže stať a zmeniť. Vyjadril nepríjemné následky času, ako aj neustálu rezonanciu minulosti a postavil ich do kontrastu. Keď začal maľovať *Sediaceho démona* do Ruska len začalo prenikať moderné umenie. Sociálna reformácia a rastúca nevôľa voči cárskemu zriadeniu, boli len jedným z mnohých problémov tej doby, ktoré prispievali k ponurej atmosfére. Obdobie očakávaní, pochybností a zúfalstva, spôsobilo, že umelci vyzdvihovali individualitu človeka, ako môžeme vidieť v diele *Sediaci démon*.²⁷⁷

Rovnako *Sediaci* ako aj *Padlý démon* predstavovali éru v ktorej Vrubel žil. Melancholický pohľad v očiach *Sediaceho démona* vystriedal pohľad plný pohľadavosti, ľahostajnosti a zloby *Padlého démona*. Ľavá strana obrazu *Padlý démon* na prvý pohľad chaotická, vyjadruje pocit pokoja v plynulom rozpoložení krídel a kameňov. Pokojná atmosféra slúži, aby zamaskovala búrlivý chaos ostrých okrajov napravo. Hrozivý výraz *Padlého démona*, zlomené formy tela, krajina pôsobiaca ako vízia konca starého poriadku s intenzívnou vôľou zničiť ho a nezastaviteľný príchod novej doby.²⁷⁸

Z deštruktívnych vášní umelca sa v časovom rozpätí z mladej krásnej postavy *Sediaceho démona*, stáva duch sebapoznávania. Rozpoznáva samého seba a svoj pohľad upiera smerom k svetu. Je to kombinácia obrovskej sily a bezmocnosti zároveň. *Sediaci démon* je plný radikálneho pesimizmu s vášňou a vierou na vykúpenie. *Padlý démon* je v opozícii a predstavuje sociálnu nerovnosť a nespravodlivosť. Predstavuje človeka, ktorý oslobodil svoju myseľ. Premýšľa, aby si uvedomil spojitosť smrteľnosti a bezúčelovej prázdnoty existencie človeka. Sám v sebe predstavuje potlačený, nenaplnený sen, osamelosť, ktorej Vrubel umožnil preniknúť na svetlo, prostredníctvom individuálneho jazyka svojich obrazov.

²⁷⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 121.

²⁷⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 120.

S *Padlým démonom* vyjadril jediným motívom drámu veku a dilemu večnosti to všetko zvýraznené vlastnou individualitou. Umelec i napriek tomu, že stvárňoval Démonov neustále snažil sa o zachytenie ľudského aspektu v ňom.²⁷⁹

Podarilo sa mu zachytiť našu minulosť, súčasnosť, rovnako ako našu fantáziu a sny. Jedným z najdôležitejších aspektov umelcovej tvorby, bola schopnosť zachytiť a uzamknúť daný moment, vyjadriť náladu a to sa mu podarilo dokonale. *Sediaci démon* predstavuje romantické stvárnienie mocného ducha, ktorý nakoniec končí ako rozorvaný a zlomený, hrdý duch. Umelec zachytil zvláštnym spôsobom dualitu vekov, sveta a princípov so zvláštnou esenciou smútku a sklamania.

Vo Vrubelových Démonoch nachádzame silný náboženský akcent. Vrubel plánoval *Padlého Démona* na výstave pomenovať a vystaviť ako „Lcône“. Prispôbil celú prácu duchovnej a estetickej sfére umenia, ako aj na úrovni formy chcel, aby sa *Padlý démon* podobal ikone. Použil bronzový prášok aj na krídla, ktorým zachytil svetlo a vytvoril žiarivý reflexný efekt typický pre ikonu. *Padlý démon* poukazuje aj na Kristovo utrpenie a obeť, ktoré umelec stvárnil zdanlivým efektom, že Démon má na hlave korunu z trnia. Maliar Konstantin Bogachevsky pri prvom uzretí démona na výstave poznamenal; „Urobil na mňa silný dojem, ktorý nemôžem porovnať so žiadnym iným. Žiari akoby bol vyrobený so vzácných drahokamov, takže všetko okolo sa zdalo šedé a nepodstatné(...) Démon je silne tmavý a farby, ktoré kedysi svietili na plátne zbledli, bronzový prášok, ktorý bol použitý na krídlach sa stal zelený“.²⁸⁰

Obraz *Krista* (obr. č. 28.) sa môže premietnuť aj do *Sediaceho démona*, ktorý je plný sebareflexie znázornenej spojenými rukami a izolovanou postavou v rozľahlej krajine. Tento obraz porovnávali s obrazom I. Kramského *Kristus v divočine* (1872), ktorý znázorňuje vyčerpaného, zúfaleho Krista a hlboko vo svojom vnútri uvažuje o svojom osude v skalnatej, púštnej krajine.²⁸¹ Vrubel, dielo veľmi obdivoval, rovnako ako Nikolaia Ge (de Gay)²⁸² a jeho *Krista v Gethsemanskej záhrade*.²⁸³ Vrubel píše sestre; „Čo si verejnosť, ktorú milujem najviac praje vidieť? Krista! Musím využiť všetok svoj potenciál na to, aby

²⁷⁹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 120.

²⁸⁰ KOZICHAROV, HARDIMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 60.

²⁸¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 100.

²⁸² Nikolai Ge (de Gay) -ruský popredný realistický maliar druhej polovice 19. storočia so zameraním na náboženské a historické témy

²⁸³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 97.

*som ho pred nich mohol postaviť. V dôsledku toho zostávam v pokoji, aby som mohol vytvoriť najväčšiu možnú ilúziu Krista. Inými slovami aby som sa zaoberal technikou“.*²⁸⁴

Vrubelove nekonvenčné zlúčenie konceptuálnych a formálnych hraníc medzi Kristom a Démonom, anjelským a démonickým, profánnym a kultovým, zatratením a vykúpením odráža modernú a citlivú mentalitu obdobia, „fin de siècle“.²⁸⁵

Je charakteristická pocitom odsúdenia a vzdialenia sa kresťanskej skúsenosti spojená s pocitom rozpadu pevných, stabilných identít, inštitúcií vrátane duchovnej morálky a náboženského vyznania.²⁸⁶

V rokoch keď Vrubel začal pracovať na cykle Démonov, produkoval a tvoril série obrazov, znázorňujúcich Kristovo utrpenie, ktoré následne zničil. Zachovali sa len skeče *Krista v Gethsemanskej záhrade*.²⁸⁷ (obr. č.27.) V tomto období umelec zažíva osobnú náboženskú krízu. V liste sestre Anne z decembra 1887 sa sťažuje a priznáva, že zatiaľ čo pracoval na svojich obrazoch Krista „So všetkou svojou silou“ začal pociťovať hlboký pocit nevôle voči kresťanskej viere a nedôvere voči jeho kresťanskej totožnosti. Táto emócia, pocit ho neopustil do konca života a počas choroby sa tieto jeho pocity beznádeje ešte viac prehĺbili. Vzhľadom na umelcovu záľubu v nemeckej filozofii by sa mohlo zdať, že v postavách Anjelov, Prorokov a Démonov, Vrubel predvídal hrdinského človeka, alebo mučeníka, ktorého vzbura proti konvenčnej morálke a jeho dominancia sa zdajú ako zrkadlo Vrubelovho vlastného utrpenia.

Vrubel počas svojich študentských čias odmietal hlavný prúd religiozity a najmä jej formuláciu v dielach Leva N. Tolsteho o ktorých Vrubel tvrdil, že vyvrcholili do útlaku ľudského ducha a kreatívneho impulzu.²⁸⁸ Vrubel sa vo svojich dielach s témou Prorokov vnímal ako avantgardný mučeník proti konzervatívnemu umeleckému vkusu tej doby. Nie je úplne jasné či sa umelec tak vnímal, alebo mu to bolo len pripísané jeho súčasníkmi. Dva články A. Blocka „*To the memory of Vrubel*“ a „*On the Present State of Russian Symbolism*“ pri príležitosti umelcovho úmrtia a jeho pamiatke, naznačujú spojenie sebaobetovania a prorockého videnia ako základnej podmienky pre Vrubelove umenie. Tú istú myšlienku vyjadril Muratov v eseji „*Essay about high Art*“. A. Benois v článku v časopise „*Speech*

²⁸⁴ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 77.

²⁸⁵ KOZICHAROW. N, HARDIMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 60.

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 83.

²⁸⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 127.

Rech“ označil Vrubela za; „*Vrubel bol viac než umelcom , bol Prorok, Pozorovateľ a Démon*“.²⁸⁹

Vrubelova posadnutosť témami prorokov, anjelov, démonov, vizionárov a ikonami sa prelínala celou jeho tvorbou až do jeho smrti v roku 1910. Takmer všetky jeho neskoré diela sa zaoberali výhradne biblickými témami. *Šesťkrídly Serafín* (1904), *Anjel s mečom* (1904), *Hlava proroka*, 1904 (obr. č.47), *Prorok* (1905), *Hlava Jána Krstiteľa* (1905) *Vízia proroka Ezechiela*, 1906 (obr. č.46.).

V mnohých ohľadoch tento cyklus môžeme brať ako symbolické zosumarizovanie, alebo vyvrcholenie ústredných tematických a štylistických záujmov, ktoré sú charakteristické pre celú jeho tvorbu.

Akvarel *Hlavy Jána Krstiteľa* opäť pripomína ikonické črty a výraznú lineárnosť, použitie palety živých farieb pripomínajú fresky z kostola Sv. Cyrila v Kyjeve konkrétne hlavu *Mojžiša* a hlavu *Krista*.²⁹⁰

V diele *Šesťkrídly Serafín – Azrael* ako anjel smrti sa vracia k cyklu *Démonov*, v jeho monumentálnej dvojznačnosti a dualite.

Z hľadiska ikonografie je *Šesťkrídly Serafín* veľmi podobný Sediacemu démonovi s jeho dlhými čiernymi vlasmi, silným krkom, modro-šedou pleťou a prenikavými hlbokými očami. Rovnako ako *Sediacy démon* je aj *Azrael* nejednoznačná, konfliktná postava. Korunovaný lesklou čelenkou, držiak v ľavej ruke žiariace červené kadidlo; anjel, je zdrojom nebeského svetla a spásy, na druhej strane predzvest'ou smrti. V pravej ruke drží dýku ako znamenie utrpenia a deštruktívnej sily. Rovnako ako *Démon*, bol kedysi anjelom aj *Azrael*. Javí sa ako postava, ktorá stojí na prahu nebies a pekla. Stelesňuje anjelské a démonické – spásu a zatratenie. Po formálnej stránke *Šesťkrídly Serafín* spája techniku maľby, ktorá bola použitá pri *Sediacom* a *Padlom démonovi*. Vrubelova technika, modelovanie formy na anjelovej tvári a krku opakujú techniku spojovania a uzatvárania do kruhu a vytváranie kontrastných farebných škvŕn. V ich pravidelnosti a geometrickom zobrazení sa podobajú na bloky farebnej mozaiky, viac ako pri *Sediacom démonovi*.²⁹¹ Použil paletový nôž a ním farby nášal. Expresívne vírenie kryštalickej pohybov štetcom na anjelových krídlach pripomína

²⁸⁹ KOZICHAROW. N, HARDEMAN.Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 62.

²⁹⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 70.

²⁹¹ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 127.

chaotické pávie perie v diele Padlý démon – je jedným z najdlhších plátien a predpokladá sa, že je to Vrubelov predposledný pokus o vytvorenie monumentálneho náboženského diela.

Dielo *Vízia proroka Ezechiela* sa považuje za poslednú prácu, ktorá predpovedá abstrakciu v radikálnom rozpustení formy. Umelec ju vytvoril na kartóne zmiešaním dreveného uhlia, akvarelu a gvašu –gouache z talianskeho slova guazzo²⁹². V diele zobrazuje nebeskú víziu ako v knihe Starý zákon o Ezechieli.

V pravom dolnom rohu sa nachádza tvár bradatého muža, ktorý sa pozerá na strážneho anjela a drží ruku smerom na dol. Vedľa anjela je mužská tvár, ktorá nemá jasne identifikované telo.

Vyjadrená priestorová nejednoznačnosť je vyvolaná vrstvitosťou posunujúcimi sa fragmentami tvaru, ktoré vytvárajú nekonečnú hĺbku, napriek tomu sa navracajú na povrch roviny obrazu. Rôzna spleť uhlových tvarov destabilizuje vzťah figúr k prostrediu a je ťažké rozpoznať, ktorá forma je v popredí a ktorá naopak v úzadí. V pozadí sa utvára dynamický efekt. Stabilný vizuálny bod obrazu tvorí anjelova tvár v strede hornej časti obrazu.

Zmiešanie segmentov krídel, končatín a rozpustené tvary, vytvárajú mäutcu štruktúru, ktorá približuje abstrakciu viac, než kedykoľvek pred tým v neskorších umelcových dielach. Zdá sa akoby Vrubelove experimentovanie s abstrakciou spojené so skúsenosťami z jeho obdobia v Kyjeve, stretnutie sa s russo-byzantským umením, vytvorilo prirodzený záverečný kruh jeho tvorby a otvorilo cestu novej ére ruského umenia. Ruský avantgardný umelec a tvorca Rayonizmu Michail Larionov v roztrieštených, energických, lineárnych čiarach Vrubelovho diela *Vízie proroka Ezechiela*, videl najväčší vplyv na tento novovzniknutý smer, dokonca väčší než Cezannov.²⁹³ Mnohí mladí umelci, ktorí prechádzali Kyjevom boli ovplyvnení Vrubelom na nasledujúce roky. Či už Vrubelove abstraktné diela prispeli k príchodu abstrakcie v Rusku to z istotou tvrdiť nevieme. Jedno je isté, že Vrubelové radikálne prepisovanie, menenie russo- byzantského idiómu ako aj jeho inovatívnosť spojená s viziónarským transcendentálnom, pripravili cestu pre umelcov ako Malevich, Kandinsky, pre ktorých duchovnosť a abstrakcia prezentovala dve strany tej istej mince. Nina A. Dmitrieva opísala Vrubela ako „*Je to umelec, ktorému sa podarilo vyzdvihnúť sa nad hlavy svojich súčasníkov...*“. „*Budúca nevyhnutnosť umenia...*“. „*Už vníma svoj význam ešte skôr a viac*

²⁹² Gouache- typ farby, má vlastnosti akvarelu a akrylátu, používajú sa na vytvorenie žiarivých efektov

²⁹³ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 88-89.

ako ktokoľvek pred tým...“. „Vrubel v posledných rokoch svojho života, už dospel ku koncepcií umenia, ku ktorej sa my len začíname približovať; v dôsledku toho naše prehodnotenie, nie je výsledkom módy nového dňa. Snažíme sa len sledovať cestu, ktorú nám Vrubel ukázal“.²⁹⁴

Akokoľvek paradoxný sa nám umelec môže zdať v tradíciách minulosti, Michail Vrubel dokázal predstaviť veľa formálnych a koncepčných inovácií budúcnosti.

Vo svojej neortodoxnej povahe s jeho náboženskými obrazmi predstavil moderný krok, smerom od inštitucionálneho náboženstva k novým duchovným a filozofickým možnostiam, ktoré následne prijala za svoje mladá generácia spisovateľov, mysliteľov, umelcov.

Alexander. Block sa pri rozlúčke s umelcom v roku 1910 pekne a poeticky o ňom vyjadril.

*„Vrubel nasledoval zvuky Nebies, namiesto nudnej piesne Zeme – zvuky, ktoré umelca inšpirovali k vytvoreniu jeho ikonického Démona – ako symbol veku a našich čias“.*²⁹⁵

²⁹⁴ KOZICHAROW. N, HARDEMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 67.

²⁹⁵ KOZICHAROW. N, HARDEMAN. Louise, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, UK: Cambridge Open book Publisher, 2017, s. 67.

5. VÝZNAM TVORBY MICHAILA VRUBELA A JEHO PRÍNOS VÝTVARNÉMU UMENIU

Umenie Michaila Vrubela sa začalo prezentovať, diskutovať a uverejňovať vo všetkých mediach začiatkom 90. rokov 19. storočia. Na sklonku života začali jeho umenie a ciele uznávať aj iní umelci. Jeho vplyv bol rovnako rozhodujúci ako aj jeho umenie a zaslúži si pozornosť. Uvádzame len niekoľko príkladov z mnohých už zmieňovaných smerov vplyvu Vrubela na umenie a nasledujúcu generáciu umelcov.

Michail Vrubel významnou mierou prispel k zvýšeniu úrovne zručnosti v umení najmä v Moskve. Je to vidieť na príklade Malyavinových malieb jeho ťahy štetca v obraze *Sedliaka v červenom* (múzeum umení v Minsku) sa výrazne vyznačuje hlbokou štúdiou Vrubelovej syntézy formy a tónov cez pozíciu jednotiek, ktoré sa správajú ako stavebné diely celkových tvarov.²⁹⁶ Malyavinova maľba je zbavená jednotvárnosti skorších maliarov, ako napríklad V. Vasnecova a jeho čistá, číra červen kombinuje techniku maľby impasto s jemnou svetlosťou, ktorá tiež vychádza z Vrubelovho poňatia farby.²⁹⁷

Štúdia akvarelu *Letná Melódia* od V. Borisova-Musatova odhaľuje relatívne mladého maliara, ktorý si adoptoval vrubelovský typ ženskosti.²⁹⁸ Borisov-Musatov významný s po- medzi mladších symbolistov, tvrdil, že Vrubelov *Pan* bola jedna z jeho obľúbených súčasných malieb. V štúdií *Letná melódia* monochromatické modré vodové farby, spojenie postavy s prostredím ako aj typ tváre, jej výraz, póza tela odrážajú podobnosti s obrazom Zabely Vrubel.

Symbolistickí umelci skupín Karmínovej Ruže a Modrej Ruže, spomínali a uznávali Vrubela ako dôležitý základ svojho umenia. Kuzma Petrov-Vodkin²⁹⁹ písal o krátkom čase existencie týchto skupín: „Naša epocha bola Vrubelova“.³⁰⁰

²⁹⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 161.

²⁹⁷ Ibidem

²⁹⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 162.

²⁹⁹ Kuzma P. Vodkin – ruský maliar a spisovateľ

³⁰⁰ Ibidem

Určité démonické aspekty Vrubelovho vplyvu tvorby sme už rozobrali on však zohral aj širšiu úlohu v tvorení ich predstavivosti. Jeho plynulé krajiny, tesné hodnoty tónov a pomítnutelnosť ženských postáv počas Moskovského obdobia boli adoptované a vypracované ako hlavný smer a typ zobrazovania.

V Kuznetsovovej³⁰¹ Modrej fontáne, mystické všadeprítomné nadprirodzené sily pohlcujú ľudský život a redukovujú ho na mikroskopické časti, rovnako nepodstatné ako kvapky vody vo fontáne.³⁰²

Vrubelove diela ako *Orgován* či *Rusalka* ich rozdrobené tvary v týchto maľbách sú Kuznetsovovým vizuálnym modelom. Jednota človeka so všeobecným, ktorú sa Vrubel snažil nájsť je tu dosiahnutá v zmierenej podobe. Trvácnosť Vrubelovho symbolického vplyvu, ale nebola doménou len mladších umelcov a autorov skupiny Modrej ruže, čo je zjavné postupným štúdiom daného obdobia napríklad aj skorších prác Malevicha a Rodchenka.

Podmienky pre rozvoj Kubizmu, boli viac príhodné v Rusku, než kdekoľvek inde okrem Francúzska, práve vďaka Vrubelovmu štýlu. Naum Gabo priznáva, že za veľa vďačí Vrubelovi, čo naznačuje spojitosť medzi Vrubelom a konštruktivismom, ale detaily nám nie sú známe.³⁰³ Je možné, že Vrubelova socha *Robert s mníšky*, zohrala rolu vo vytváraní nápadu o pohybe v priestore pre zakladateľov konštruktivismu. Vrubelove dynamické a často-krát priesvitné tvary v jeho kresbách a akvareloch určite súvisia s Gabovými tvarmi v priestore.

Vzťah medzi maliarom M. Larionovom³⁰⁴ a Vrubelovými „uhlíkovými“ fázami, sa dá študovať porovnaním prác Rayonistov s Vrubelovým obrazom portrét *Very Usoltsevovej*. Majú rovnaké vlastnosti, je v nich takmer identická fragmentácia povrchu s kombináciou líniových a plošných kryštalických ciest pohybu, ktoré sa uzatvárajú blízko k ploche a rozchádzajú do neurčitého priestoru obrazu. Dôležité rozdiely v Larionovových rayonistických obrazoch nachádzame, v tom, že upustil od prezentácie a objemu, ktoré boli pre Vrubela vždy veľmi dôležité.³⁰⁵

³⁰¹ Nikolai D. Kuznetsov- ruský maliar, profesor na Akadémii umenia

³⁰² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 162.

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ Michail Larionov- ruský avantgardný maliar

³⁰⁵ Ibidem

Ďalšie hnutie, ktoré sa čiastočne odvodilo od Vrubela bol Neo-primitivizmus³⁰⁶. Ma-liari smeru neo-primitivizmu sa snažili o integráciu formy a emocionálneho výrazu v štýle, ktorý bol rovnako surový a živý ako symbolistický a bol dematerializovaný.³⁰⁷ Vznikol v roku 1907 na základe ruského byzantského umenia, ktoré Vrubel adaptoval ako prvý na úrovni štýlov vznikajúcich na západe a ktoré asimiloval do svojich vlastných pracovných postupov.

Vo Vrubelových obrazoch nájdeme určitý stupeň brutalizmu³⁰⁸ vzhľadom na zobraze-nie uhlov, nesúvislých foriem, ale aj v jeho výraznej a častokrát disharmonickej ľudskej ana-tómií.³⁰⁹

Táto spojitosť sa objavuje v paralelných dizonanciách zámerne kultivovaných neo-primitivistami ako Goncharova, Larionov a Malevich, viac než v priamom zobrazovaní, alebo farbách.³¹⁰

V Kyjeve Vrubel dával súkromné hodiny N. Matsnevovovej a E. P. Bungemu. Pravi-deľne učieval na Murashkovovej umeleckej škole, kde pôsobili Zamiryalo a Yaremich, ktorí boli aj jeho pomocnými sochármi. Vrubel však učil len z finančných dôvodov nikdy nie z presvedčenia, a len veľmi zriedka učil alebo doučoval v Moskve. Zamiryalo mal povest' výborného imitátora Vrubelových diel, neskôr si vytvoril nezávislý štýl. Trvalá hodnota Vru-belovho vplyvu nezávisí od jednotlivých umelcov, ale v rozsiahlom rozšírení jeho vizuál-nych metód v celej ich diverzite. Tie stimulovali celkový rast ruského modernizmu a boli do neho aplikované. Gabo napísal „*Pretože Vrubelove pole pôsobnosti na moju generáciu bolo také široké a nepoznané, neviem, kto z avantgardy mojej generácie nebol ovplyvnený jeho postojom k umeniu a jeho vlastnou tvorbou*“.³¹¹

Vrubel našiel svoje smerovanie už skoro v mladom veku i napriek jeho komplexnej osobnosti a mnohým experimentom, ktoré celkovo sťažujú jeho zovšeobecnenie, nachá-dzame v jeho tvorbe aj fundamentálne súvislosti. Ako umelec začiatočník odmietol „falošný

³⁰⁶ Neo-Primitivizmus- ruské umelecké hnutie, zakladateľom bol Alexander Schevchenko, navrhol nový štýl moderne maľby, ktorá by spájala Cézanna, kubizmus a futurizmus s tradičnými prvkami ruského ľudového umenia najmä ruskov ikonou

³⁰⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 162.

³⁰⁸ Butalizmus- architektonický štýl 50. a 60. rokov 20.storočia, vyznačuje sa jednoduchými blokovými for-mami a surovou betónovou konštrukciou

³⁰⁹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 163.

³¹⁰ Ibidem

³¹¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 162.

klasicizmus“ učený na Akadémií vo forme iluzionizmu a preferoval skoršiu tradíciu, upravenú moderným potrebám. Vrubelov vlastný klasicizmus bol vyjadrený štylisticky ako záujem o štrukturálnu definíciu foriem. Rovnaký princíp inšpiroval jeho presvedčenie, že len vznešené zaobchádzanie s objektom maľby je hodné umeleckého vyjadrenia. Videl umenie ako náročné mentálne cvičenie, ktoré umelcovi umožňovalo slobodu neprijat' existujúce pravidlá.³¹² Mladý Vrubel si prial nahradiť wandererov naturalizmus viac vzrušujúcim konceptom reality, bližšie k pozorovanému zážitku v pociť vo forme. Jeho štúdia idealistickej filozofie mu vnukla nápad, vo svojej práci vyjadriť prepracované interakcie medzi víziou, emóciou a konceptom. Vrubelovým zámerom bolo viesť divákovu myseľ postupne do mystického vedomia a prelínanie sa s nadčasovými aspektmi ľudskej reality.

Za týmto účelom kombinoval v súlade s mystikou, archetypy odvodené zo svetovej literatúry náboženstva s folklórnymi tradíciami³¹³. Význam prikladal aj prostrediu, zátišiu vnímal ako presiaknuté prítomnosťou vesmírnych síl. Jeho inovatívny prístup k vytváraniu obrazov, sústredenosť sa na výraznosť detailu v celkovom obraze, alebo využívanie ornamentov, bolo súčasťou Vrubelovho systému hodnôt, v ktorých si uvedomoval víziu a jej umelecký výraz ako jednu z najstarších schopností mysle.³¹⁴ Vrubel vykladal svoje obrazy s komplexným filozofickým a psychologickým významom v rokoch 1883-84 zo zbierky *Hamlet a Ofélia*.

Téma Démon, zostáva tak ako si prial najznámejším subjektom jeho tvorby. Použil ho na vypracovanie koncepcie náročnej snahy jednotlivca o sebauvedomenie a naplnenie. Jeho vzťah k západnému symbolizmu resp. proto-symbolizmu je zjavný v konkrétnom vzhľade hermafrodita Démona, založených na Rossettiho³¹⁵ neskorších maľbách, aj keď interpretovaný veľmi osobitým spôsobom.³¹⁶ Námety z ruských ľudových mýtov reprezentujú menej jemnú, viac elementárnu stránku emocionálneho a duševného života umelca. Umelcova evolúcia bola poznačená schopnosťou prispôbiť sa prekvapivému množstvu štýlov a postupov. Počnúc Chistyakovovou metódou učenia, ktorého expresívne možnosti zachytil ako jediný zo študentov, bol taktiež schopný vstrebať a využiť štrukturálne lekcie byzantského umenia. Osvojil si viacero maliarskych postupov (Fortuny, Kuindzhi, talianskych maliarov

³¹² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 165.

³¹³ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 165.

³¹⁴ Ibidem

³¹⁵ Dante Gabriel Rossetti-britský maliar, básnik, predstaviteľ spoločenstva Preraffaelistov

³¹⁶ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 165.

ottocenta aj Moneta). Prepožičal si prvky z romantického orientalizmu, zo symbolizmu najmä Rossettiho a Boecklina.³¹⁷ Do svojich sochárskych prác zakomponoval prvky ľudového ornamentu, tvary a motívy Art-Nouveau. Mnohé umelecké trendy, ktoré ho ovplyvnili sa v jeho tvorbe prelínajú a zlievajú do rozpoznateľných vrubelovských vzorov. Jeho eklektizmus a otvorenosť viacerých stimulov mu umožnili rozšíriť si svoj vizuálny slovník.

Jeho vášeň k prijatiu formy a jeho koncept techniky ako emocionálne, intelektuálne vzrušujúcich sami o sebe, boli v Rusku vlastné len jemu, aj keď niečo podobné používal už Chistyakov. Zaujímavým aspektom Vrubelovho vývoja je aj fakt neprítomnosti priameho kontaktu so známymi európskymi umelcami tej doby a ani originálnymi príkladmi inovatívneho západného umenia, s výnimkou cesty do Paríža v roku 1892, po tom ešte pár krát. Vrubelove práce majú dôležité štylistické znaky už od začiatku jeho tvorby.

Inštinktívne kultivoval otvorené a nestále formy v plytkom, nejasnom priestore. Tieto vlastnosti sa neskôr vyvinuli do prevratnej techniky: uhlové, plošné, kryštalicke fazety povrchov, ktoré siahajú do jadra otvorených objemov, a tiež do priestoru. A rovnako dôležité bolo jeho skoré odmietnutie modelovania a miestnych farieb.³¹⁸

Miesto symbolizmu vo Vrubelovej tvorbe ostáva problematické. Nikdy nepatril do skupiny západných symbolistov, aj keď s nimi zdieľal literárne a vizuálne zdroje. Jeho výstavy pre *Svet umenia*, naznačili jeho širšiu akceptáciu v umeleckej komunite mimo Moskvy.

S členmi v skupine umelcov mal málo kontaktu ako aj s členmi neskoršieho symbolizmu, ktorých výstavy a časopisy ho udávali ako člena. Zatiaľ čo jeho počiatky ako celok korešpondujú so symbolizmom, zároveň vyjadrujú živú náklonnosť k detailom – vo vizuálnej, individuálnej psychológii Vrubela. Toto zachádza ďaleko za nejasné obrazy, zámerne vytvárané Nabistami³¹⁹, alebo inými skupinami západných symbolistov. Vrubel zachovával romantické povedomie jednotlivcov, vyrovnávajúcich sa so svojim okolím. Okoliu dal nadčasový kontext vzťahujúci sa na vnútorné duševné stavy.³²⁰ Nádyh záhady v jeho dielach je menej predurčený a viac komplexný, než v priemernej symbolickej maľbe a emócie sú vyjadrené viac priamo. Najbližšie k nemu má Van Gogh, ktorý sa napokon vzdal maľovania

³¹⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 166.

³¹⁸ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan. UMI Research Press, 1982, s. 166.

³¹⁹ Nabisti – členovia postimpresionistickej skupiny Nabis, odmietali pravidlá akademickej perspektívy a sú proti kopírovaniu podľa prírody

³²⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD.Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 166.

symbolických obrazov, pretože príliš hlboko odrážali vplyv aký na neho mali prirodzené formy. Vrubel nikdy neprestal čerpať námety z prírody, čo bolo súčasťou jeho umeleckej identity. Jeho umenie sa hýbalo presne pretože vždy malo pevnú formu, nielen vo vzťahu k vizuálnej realite, ale aj k svojmu vyjadreniu ľudskej radosti a utrpenia. Na druhej strane „vrubelovský svet“ odráža vnútornú realitu, ktorá obsahuje umelcove literárne, filozofické špekulatívne záujmy. Na základe týchto faktorov môžeme Vrubelove zaradenie v symbolizme označiť za autentické, ale len okrajové, pokiaľ ide o vzťahy s aktivitami tejto skupiny v Rusku a na západe.³²¹ Počas Vrubelovho aktívneho života 1876- 1906, umelecké podmienky v Rusku prechádzali radikálnymi zmenami, tieto zmeny ovplyvnili aj jeho diela. Vrubelove umelecké názory ako aj špecifické ikonografické a štylistické atribúty začali prenikať k jeho kolegom počas kyjevského obdobia a na začiatku moskovského obdobia. Toto sa prejavilo v imitáciách jeho obrazov, alebo jeho spôsobov maľby (Korovin, Serov, Malyutin,) a dokonca prispel k zvýšeniu profesionálnych štandardov na maľbu.

Scénický dizajn bol jeho tvorbou ovplyvnený natrvalo, ako dôsledok jeho všestrannej osobnosti.³²² Jeho vplyv sa neprejavil len v jednej oblasti, ale preniesol sa do viacerých sfér. Na začiatku sa prejavil ako konkrétny spôsob symbolistickej skupiny Modrej Ruže, kde svoje obrazy vytvárali na základe hmlitých Vrubelových obrazov a postavy modelovali podľa jeho Démonov a žien. Druhá generácia symbolistických básnikov najmä A. Blok priamo nadväzovali na špekulatívny aspekt Vrubelovej tvorby a vzhliadali k nemu ako k hlavnej inšpirácii.³²³

Vrubelova implementácia byzantského umenia a populárneho umenia ako aj živej tradície zohrala významnú úlohu pri oživení záujmu o tieto formy pri zakladaní skupiny neo-primitivismu v roku 1907. Jeho odmietanie konvenčnej harmónie vo vzťahu farby a tvarov položili základy pre ďalšie odvážnejšie experimenty. Jeho otvorené plošné objemy boli hlavným stimulom pre rozvoj geometrickej abstrakcie v Rusku, ktorej zakladatelia sú okrem iných dvaja z jeho najväčších obdivovateľov Naum Gabo a Larionov.³²⁴ Najväčšia úloha Vrubelovej genézy ruského modernizmu bola historikmi po väčšine ignorovaná. Tak ako sa Vrubelov vlastný vývoj môže zdať „chaotický a zvláštny“ a ak ide o umelecký rozvoj, vysvetlený len na základe medzinárodných vplyvov, náhle odhalenie dravej avantgardy

³²¹ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 167.

³²² ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 167.

³²³ Ibidem

³²⁴ Ibidem

v Rusku v druhej dekáde 20. storočia, tiež zostáva záhadou a nemá žiadnu organickú vnútornú logiku v rovnakom kontexte. Pochopenie Vrubeloveho pretrvávajúceho vplyvu osvetľuje inak záhadné aspekty ruského rozvoja hnutia, orientovaného na vzdialené, spirituálne hodnoty a intuíciu.³²⁵ Vo všeobecnejšom význame bol Vrubel jediným umelcom svojej generácie, ktorý našiel zdravý pomer medzi ruskými a západnými umeleckými náladami. Podarilo sa mu jemne spojiť rozpoltenosť medzi *ikonopsiou* (ruský mysticismus) a *zhivopsiou* (modernou realitou).³²⁶ Bol schopný nastoliť rovnováhu, ktorá v umení v tejto krajine chýbala. Toto bolo nasledované prílivom umenia, ktoré tak ako jeho vlastné, bolo bezprostredne vo svojej diverzite a originalite. Úloha tohto fenoménu bola zjavná aj v univerzálnej vážnosti mladých umelcov voči nemu počas jeho života aj po ňom.

Vrubelova umelecká osobnosť pretrvala i napriek tomu, že jeho niektoré diela nahľadal čas, niektoré olejomaľby príliš stmavli. Ale jeho celkové dielo je porovnateľné s dielami tých najznámejších z jeho západných súčasníkov. Štúdie prírody na olejomaľbách a akvareloch zdieľajú rovnaké detaily ako u Moneta.³²⁷ Jeho kresby vo svojej šírke a sugestívnej sile pripomínajú Cezanna.³²⁸ Jeho olejomaľby fantastických subjektov sú unikátne vo svojej kombinácii komplexno-existenciálneho postoja a silných pocitov. Socha *Robert a Mnišky* stojí vo svojej ére osamote, rovnako ako fresky a nástenné projekty v Kyjeve. Vrubel si bezpochyby zaslúži uznanie ako iní významní umelci. Jeho dielo a ideí, ktoré vniesol do následného rozvoja modernizmu v Rusku sú súčasťou hlavného smeru umenia tej doby a majú nie len národný, ale aj medzinárodný význam.³²⁹

Zručnosť a vypracovanosť jeho štýlu, vážnosť významu ako aj jeho cit pre materiál, sú kvality, ktoré udržali celistosť jeho vízie. Všetky tieto kvality ešte zvýrazňuje Vrubelov humanizmus. Je ním prestúpená celá jeho tvorba, od presných portrétov až po lesných duchov. Je obzvlášť živý vo výrazných postavách Démonov a Serafina, práve sa vynárajúcich z „nekonečného súboja vzdorovitého ľudského ducha“. A to je práve humanizmus, ktorý zakrýva Vrubelov klasicizmus moderných slovníkom výrazných obrazov.³³⁰

Vrubelov význam pre ďalšiu generáciu vyjadril azda najlepšie Naum Gabo:

³²⁵ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 167.

³²⁶ Ibidem

³²⁷ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 168.

³²⁸ Ibidem

³²⁹ Ibidem

³³⁰ ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, s. 169.

*„Jeho génius je zodpovedný za tvarovanie vizuálneho vedomia našej generácie, ktorá prišla po ňom. Vrubel oslobodil umenie malby a sochárstva od akademických schém. Znovu oživil koncept vizuálnych umení, že fundamentálne vizuálne elementy sú rozhodujúce pri vytváraní obrazu. A v tomto ohľade bol jeho vplyv na naše vizuálne povedomie rovnako rozhodujúci ako Cezannov. Dokonca ani kubizmus nás neprekvapil“.*³³¹

Vrubel významnou mierou prispel svojej ére, umenie povzniesol na spôsob sprostredkovania vnútorného zážitku cez unikátny slovník v dobe, keď väčšina vtedajších umelcov vyznávala tradície, spočívajúce v objektívnom zobrazovaní každodennej reality. Aj keď jeho tvorba odráža viaceré trendy 19.storočia dal týmto trendom originálnu interpretáciu s použitím ruského folklóru, skorého ruského byzantského umenia a literárnych tradícií. Jeho inovácie ďalej niesli nasledujúce generácie mladých ruských umelcov.

³³¹ REEDER.Roberta, *Michail Vrubel: A Russian interpretation of “fin de sciecle” Art, The Slavonic and East European Review*, 1978.Vol.54.No3.s. 333-334.

ZÁVER

Diplomová práca sa venovala životu, tvorbe a prínosu ruského maliara Michaila Vrubela pôsobiaceho v období na prelome 19. a 20. storočia, ktoré vstúpilo do dejín v ruskom prostredí ako Strieborný vek. Obsahom práce bola podrobná analýza umelca a jeho charakteristika ako netradičného zjavu ruského umenia. Michail Vrubel je prezentovaný ako pionier modernizmu, nielen vývojom štýlu, ale aj novátorskou technikou, ktorú používal svojím novátorským prístupom a tým sa rozišiel s tradíciou a tradičnou technikou maľby, ktorá sa v tom čase praktizovala na Akadémii umení v Petrohrade. Východiskom práce bol základný pohľad na život a tvorbu Michaila Vrubela ovplyvneného dobou, ktorá sa odráža aj v psychologicko-spoločenskom myslení umelca. Pri štúdiu odbornej literatúry sme sa stretli s viacerými uhlami pohľadu na jeho osobnosť a dielo, čo nám na jednej strane komplikovalo prácu, no na druhej strane podnecovalo zvedavosť a chuť nadobudnúť na základe analýzy dostupnej literatúry objektívny pohľad na daný problém. Niektoré štúdie spájajú umelca s démonickou atmosférou a hodnotia jeho dielo vo vzťahu s mentálnou chorobou. Hodnotia tvorbu Michaila Vrubela v závislosti na mýte o tragickom živote umelca. Naopak niektoré štúdie majú snahu o pozitívne hodnotenie, života a tvorby umelca. Obidve hodnotenia majú biografický charakter, z toho dôvodu sme aj my zaradili do diplomovej práce kapitolu venovanú významným medzníkom v jeho živote. Najvýraznejší príklad pozitívneho prístupu nachádzame u básnikov symbolizmu, ktorý sa často s Vrubelom identifikovali a prezentovali umelca ako vedúcu osobnosť ich prúdu. Avšak pri štúdiu sme nenašli žiadny písomný zdroj, korešpondenciu, ani umelecké dielo, ktorým by sa on sám identifikoval s konkrétnym prúdom či skupinou. Nestalo sa tak ani po jeho smrti, nie je jednoznačne zaradený do konkrétneho smeru. Je zjavné, že teoretici výtvarného umenia sa rozchádzajú v názoroch, práve kvôli rozporuplnosti osobnosti umelca. Výskum a štúdie o Michailovi Vrubelovi sa prispôbujú potrebám tvorcu štúdie. Vo väčšine prípadov sa snažia o filozofickú interpretáciu umelcových diel i keď sme nenarazili na zmienku o znalostiach filozofie Michaila Vrubela v takej miere, že by podľa toho koncipoval diela. Z korešpondencie vieme, že rád čítal nemeckých filozofov, obdivoval ich názory a snažil sa osvojiť si ich myšlienky, ktoré implementoval do svojho života. Neznamená to však, že na nich zakladal svoju tvorbu a diela. K dispozícii sú aj štúdie, ktoré sa venujú len vzťahu slovného výkladu k vizuálnej interpretácii výtvarných diel Michaila Vrubela inšpirovaných literatúrou. Umelcova inšpirácia literatúrou bola zjavná už z ranej korešpondencie, ale štúdie majú tendenciu pripisovať mu až posadnutosť, čoho príkladom je cyklus *Démonov*.

Pri spracovaní diplomovej práce som sa nestretla v žiadnej so štúdií s odkazom na podobu s črtami postáv v dielach *Hamlet a Ofélia* (obr. č. 8.), *Láska a hlad*, 1883-84 ktoré sú priam totožné s autoportrétom mladého umelca z roku, 1883-84 (obr. č.9-10.). Z toho dôvodu sa nemôžem ubrániť subjektívnemu názoru, že Michail Vrubel sa inšpiroval nielen literárnymi tragickými postavami, on sa s nimi stotožnil. Umelci väčšinou autobiografické črty zabalia do inotaju a nikdy nie je jednoznačné či sa jedná o biografiu, alebo len fiktívnu postavu. Mám pocit, že Vrubel sa oprostil od akéhokoľvek maskovania a priam túžil, aby divák priamo videl umelca v zmysle trpiacej obľúbenej tragickej literárnej postavy. Isdebský- Pritchard napríklad rozoberá dielo *Hamlet a Ofélia* z filozofického hľadiska, iný zdroj umelca stotožnil priamo s princom dánskym. Aj takéto rozdielne výklady sa nachádzajú v odborných literárnych zdrojoch. Ďalší aspekt, ktorý štúdie opomenuli a mne sa zdá dôležitý, je upozornenie na psychologickú stránku života umelca, ktorá bola zásadná a nasmerovala jeho orientáciu na tému Démon. Pri spracovaní témy o Michailovi Vrubelovi a dôkladnom pozorovaní diel som si všimla zaujímavý moment. Podobnosť démona s ženskými črtami, na ktoré bol umelec opakovane upozorňovaný a zakrýval ich za androgýniu. Na tom by nebolo nič prekvapujúce, zvláštnosťou je, že tento spôsob vyjadrovania nebol v Rusku na prelome 19. a 20. storočia bežný. S korešpondencie je známe, že otec aj historik Prakhov, videli v démonovi zatrpknutú ženu, následne Vrubel obraz prerábal. Nikto, ale nevenoval pozornosť, portrétu *Zinaida* z roku 1882, domnievam sa, že sa jedná o ženu, ktorá ho ovplyvnila natoľko, že jej črty sa objavujú už v ikone *Panna s dieťaťom*, prestupujú celou tvorbou od *Hlavy proroka Mojžiša*, *Veštica*, *Dievča pred perzským koberec*, *Hlava Démona*, *Sediaceho Démona* až po *Serafína* a dielo *Múza*. Nazdávam sa, že hlavná spojitosť s Lermontovovou literárnou predlohou poémy *Démon* vychádza z osobných pohnútok, nenaplnenej, zakázanej lásky umelca až do konca života. Ďalší detail, ktorý som si všimla a chcela naň upozorniť pri spracovaní témy démona, je Vrubelove stvárnenie Krista v diele *Hlava Krista*, (obr. č. 28.) ten na mňa pôsobí démonicky až hrôzostrašne, nevidieť v ňom farby pre umelca tak špecifické. Jediné výrazné sú prenikavé oči a ich prísny výraz. V diele *Kristus v záhrade Gethsemane* (obr. č. 27.) ma opäť upútalo zobrazenie Krista s tvárou podobnou démonovi, nie však tak hrozivou. Najpodstatnejšie podľa mňa sú spojené ruky *Krista* a *Sediaceho démona*. Kristus ich má spojené k sebe a Démon od seba. Spojitosť náboženskej tematiky počas pôsobenia v Kyjeve s témou démon, ktorá sa u umelca prehĺbila práve v tomto období je evidentná.

Niektoré zdroje a historici sa zhodujú na tom, že Vrubelove diela a ich spojitosť s literárnou inšpiráciou neboli podrobené dôkladnému preskúmaniu.

Tvrdia, že umelec sa rozhodol stvárať najznámejšie postavy z literatúry, no obrazy neakceptujú obsah literárnej predlohy a spojenie s literatúrou bol obmedzený len na názov diela. Zhodujú sa na tom, že diela podľa literárnej predlohy tvoria základ Vrubelovej tvorby a majú sa študovať samostatne. Poukazujú na symbolický kontext Vrubelových diel primárne v dielach *Sediaci* a *Padlý démon*. Je známe, že ani jedno dielo priamo nevychádza z textu, umelec si prispôbil literárnu inšpiráciu podľa potrieb.

Štúdie rozoberajúce umelca vzhľadom na byzantsko-ruské umenie, odkazujú na Vrubelove pochopenie, znalosť byzantského umenia a použité farby, ktoré sú symbolickou interpretáciou.

V diplomovej práci sme sa pokúsili o ucelený pohľad na život, dielo, prínos Michaila Vrubela nakoľko žiadny z preštudovaných zdrojov, netvorí nadväzujúci celok a zdá sa akoby jednotlivé udalosti v živote umelca boli len voľne vpletené do osnovy jeho tvorby ako udáva historik Alpatov. Podobne aj záznamy Vrubelovej korešpondencie majú charakter roztrieštenosti a rôznorodosti. Pre náš pokus o zoskupenie jeho diela do určitých celkov nebola určujúca chronologická postupnosť, ale rôzne stránky jeho bohatej, zložitej a rozporuplnej osobnosti. Cieľ, ktorý sme si v úvode stanovili po prehodnotení, zvážení všetkých okolností s použitím adekvátnych zdrojov sa nám podarilo naplniť. Práca nemá hodnotiaci charakter, prináša sumarizujúci pohľad na osobnosť umelca, dôležité životné míľniky, tvorbu so zameraním pozornosti na výtvarnú techniku, štýl rozlámaných foriem, demonštrovanú na dielach *Sediaci* a *Padlý démon*. Poukazuje na dôležitý vplyv umelca pre nasledujúce generácie.

Štúdie a dostupné zdroje použité v diplomovej práci mi poskytli cenné informácie vďaka, ktorým som si rozšírila vedomosti o Michailovi Vrubelovi a jeho diele, ktoré ma tak oslovilo. Verím, že práca bude prínosom nielen pre mňa, ale aj pre tých, ktorí budú mať záujem o umelca, dozvedieť sa o jeho novátorskej technike ako aj o dielach, do ktorých vniesol svoj osobný, originálny štýl a dušu.

V závere by som ešte venovala pár slov môjmu pohľadu, zhodnoteniu a porovnaniu Michaila Vrubela, jeho originálneho diela a mojej kópie obrazu. Pri pohľade na kópiu diela *Sediaci démon*, sú moje emócie obohatené o poznatky, ktoré som nadobudla pri spracovaní mojej témy diplomovej práce. Poznatky o umelcovom živote, najdôležitejšie udalosti, ľudia,

s ktorými sa stretával rovnako ako aj obdobie, do ktorého spadajú jeho tvorivé roky. Všetky poznatky nám dávajú možnosť predstaviť si umelcove pohnútky postoj k životu a emócie pri tvorení jeho diela.

Životné skúsenosti človeka určitým spôsobom vycibria, zámerne nepoužijem slovo zmenia, nakoľko som presvedčená, že človek sa nemení, len na určité veci, situácie v živote má rozdielny uhol pohľadu. Som presvedčená, že Michail Vrubel bol veľmi smutný človek a dovolím si tvrdiť, že na to mal pádne dôvody, no nikdy neprestával veriť a bojovať za svoj ideál krásy, pravdy a lásky. To najpodstatnejšie, čo život i napriek tomu, že sa nevyvíja podľa našich predstáv, robí krásnym. Mám už predstavu o emóciách, s ktorými tvoril majstrovské dielo a znázornil samého seba a svoj životný boj. Budeme obdivovať krásneho muža, ktorý upúta na prvý pohľad - ako stvárnenie muža, ktorým túžil umelec byť? Áno, to všetko môžeme mať. A zároveň sa nám otvára umelcova duša a srdce. Keď porovnáam prvý dojem z diela, bez poznatkov s terajším pohľadom, rozumiem prečo tak zničujúco smutná tvár a vyprahnutý pohľad do diaľky. Ak v živote človeka zaplaví vnútro smútok a nevie nájsť šťastie, pohltí ho a úplne zničí. Napadla mi pri tejto súvislosti jedna krásna východná múdrosť od neznámeho autora. „*Nesnaž sa utíšiť búrku, neuspeješ! Utiš seba a búrka prejde*“. To, žiaľ Michail Vrubel nedokázal a nenašiel cestu späť. Bol inteligentný, vnímavý a citovo založený človek. Možno práve tá kombinácia uvedomenia si reality a stretu neúprosnej skutočnosti s nereálnou fantáziou a snami, ktoré sa nenaplnili, spôsobili prudký náraz a zlomili ho. Nepotrebujeme hľadať zložitost' tam, kde nie je. Ľudia si tým väčšinou život len komplikujú. Zjednodušujú podstatné veci a komplikujú úplne jednoduché. Žiadna démonická sila, nijaké pekelné bytosti, len jednoducho, zložitý život.

Michail Vrubel vytvoril obraz, ktorý zaujme či si to divák pripustí, alebo nie. Ale postave na obraze-démonovi- umelcovi, je to už úplne jedno, či očarí, poteší, ohromí, alebo nahnevá. Z tváre a pohľadu do diaľky cítiť ľahostajnosť a pocit, že celý svet mu už môže byť ľahostajný, nakoľko stratil vôľu a chuť žiť a rozhodol sa pre bolesť vlastnej duše.

Splnila v tomto prípade kópia funkciu originálu? Určite áno, v niekoľkých smeroch. Bez kópie by som pravdepodobne nespoznala originálne dielo ani umelca. Ďalším uvedením si pri pohľade na kópiu *Sediaceho démona* je fakt, že tvorca kópie je vždy o krok späť pred umelcom tvoriacim originálne dielo. Snaží sa spájať a neustále rekonštruovať obraz, aby vytvoril vernú kópiu, ochudobnený je však o to najpodstatnejšie: emócie, motív a pohnutky tvorca originálneho diela.

Len vtedy, keď umelec príde na to čím je posadnutý, môže vytvoriť svoje najpodstatnejšie dielo tvorby. Vtedy nájde vlastné „Ja“ vytvorené výtvarnou formou a nikdy neprestáva pracovať, neustále zbiera materiál a pripravuje svoj projekt na nové dielo.

Aj Michail Vrubel vo svojich začiatkoch opisuje, ako sa snaží kopírovať diela umelcov a tým sa učí. Umelci sa vždy inšpirovali navzájom a byť umelcom, znamená učiť sa od tých, ktorí boli pred nimi. Umelci sa inšpirovali a pracovali s viacerými zdrojmi čo im pomáhalo zdokonaľovať, prispôbovať a vytvárať si svoj vlastný štýl. Dnes keď nám technika umožňuje pozrieť si online všetky obrazy, umenie o ktoré máme záujem, prečo stále radi chodíme do múzeí a galérií, aby sme videli originál? Myslím si, že to spôsobuje celková atmosféra rozloženie diel a najmä vzrušenie neopísateľné emócie pri pohľade na originálne dielo umelca. V tom momente akoby sme mali možnosť predstúpiť pred umelca osobne, ožije a prihovára sa k Vám bez slov. Autentičnosť hrá veľmi významnú úlohu v našich reakciách a v tom je podstata originálu. Ako som už spomínala kópia je vždy ochudobnená o to najpodstatnejšie vzhľadom k originálu. Rovnako ako aj fakt, ak umenie vnímame ako fyzické rozšírenie umelcovej duše originál nadobúda podstatu, ktorú nemožno duplikovať. Sama sa chcem pozrieť do Tretiakovskej galérie na diela Michaila Vrubela a samozrejme *Sediaceho démona*. Ak kópia vo mne dokázala zarezonovať tak silným spôsobom, myslím, že pri pohľade na originálne dielo obohatená vedomosťami o umelcovi budem mať určite slzy na krajíčku. Na druhej strane by som sa ešte chcela určitým spôsobom zastáť tvorcov kópii. Sú v ťažkej pozícii, nakoľko musia byť znalcami umelca, obrazu, techniky s ktorou umelec maloval, rozobrať jeho dielo do čo najmenšieho detailu. Neustále rekonštruovať spôsob a princípy jeho tvorby, aby sa priblížili originálu, pričom sa nemôžu spoľahnúť na motiváciu, emócie tvorcu originálneho diela. Všetky poznatky, ktoré som nadobudla pri spracovaní témy mojej diplomovej práce, ešte prehĺbili a prispeli k tomu, že Michail Vrubel bude vždy patriť k mojim obľúbeným umelcom. A *Sediaci démon* bude vždy dielo ku ktorému budem mať srdcový vzťah. Som veľmi šťastná a vďačná, že mi po konzultácii s pánom doc. ak. mal. Jaroslavom Altom, bolo umožnené tému spracovať. Cieľ, ktorý som si v úvode stanovila som, aspoň sama pre seba splnila, tým sa môj záujem o tohto špecifického umelca neskončil a chcela by som v štúdiu umelca a jeho tvorby naďalej pokračovať. Zaujímal ma aj súčasný názor ruských akademikov na Michaila Vrubela. Skontaktovala som sa s profesorom, ktorý je odborníkom na ruské umenie z odbodia prelomu 19. a 20. storočia Iliom Dorosnchenkom z Európskej univerzity v Petrohrade a poprosila ho o pár viet vlastného názoru na Michaila

Vrubela. Bol veľmi ústretový a odpísal mi. Michaila Vrubela odprezentoval ako neodmysliteľnú súčasť kánonu ruského umenia s konštatovaním, že ako jediný ruský umelec má vyhradený najväčší a samostatný priestor v Tretiakovskej galérii. Rovnako konštatuje, že zvlášnym spôsobom Michail Vrubel stratil auru, ktorú získal v rokoch 1960-80, keď symbolizoval Strieborný vek v Rusku. V závere spomenul, že to môže byť len jeho osobný názor nakoľko Michaila Vrubela neštuduje a nazaujíma sa o štúdie s ním, rovnako vyslovil potešenie z môjho záujmu a mojej snahy prezentovať a priblížiť Michaila Vrubela stredoeurópskemu čitateľovi a cez umelca, priblížiť ruskú kultúru obdobia Strieborného veku.

LITERATÚRA

Primárna Literatúra

- ISDEBSKY-PRITCHARD. Aline, *The Art of Michail Vrubel*, Michigan: UMI Research Press, 1982, (6.p -257.p) ISBN 0-8357-1363-6
- ALPATOV.V. Michail, *Umění a civilizace*, Praha: Odeon, 1975, (116.s-125.s) ISBN 01-513-75
- ALPATOV.V. Michail, *Dejiny umenia 4*. Bratislava: Tatran, 1978, (148.s,149.s,157.s,172.s) ISBN 61-942-78-403/24/856
- KOLEKTÍV autorov, *Dejiny ruského umenia*, Bratislava: Pallas, 1977, (10.s,13.s,17.s,197.s,198.s,203.s,217-220.s,282-283.s) ISBN 94-226-77
- REEDER. Roberta, *Michail Vrubel : A Russian interpretation of fin de siècle Art*, The Slavonic and East European Review, Vol. LIV, No.3- 1976, (323-334.p)
- FACOS. Michelle, MEDNICK.J. Thor, *The Symbolist Roots of Modern Art*, Ashgate Publishing, Ltd, 2015, (47-58.s) ISBN: 978-147-24-196-20
- HARDIMAN.L, KOZICHAROW.N, *Modernism and the Spiritual in Russian Art*, Open book Publisher, 2017, (37- 69.s) ISBN: 978-1-78374-338-4
- PYMAN. Avril , *Russian Literature and its Demons*, N.Y. Berghahn Books Oxford, 2000, (307 – 332.p) ISBN: 1-57181-758-1
- ELSWORTH. John, *The Silver Age in Russian Literature*, Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, Martin's Press, 1990, (4.p) ISBN: 978-0-333-55731-0
- MANOVICH. Lev, EFIMOVA. Alla, *TEKSTURA - Russian Essays on Visual Culture*, Chicago: University of Chicago – London Press, 1993, (89.p) ISBN: 0-226-95123-5
- BHOGAL. K.Gurminder, *Details of Consequence*, N.Y. Oxford University Press, 2013, (224.p) ISBN: 978-0-19-979505-5
- CHUCHVAHA. Hanna, *Art Periodical Culture in Late Imperial Russia*, Saint Petersburg: Apollon, 2016, (119.p) ISBN: 978-90-04-30140-5
- ADLAM. Carol, SIMPSON. Juliet, *Critical Exchange- Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe*, Bern: Peter Lang, 2009, (116-121.p) ISBN: 978-3-039-11-556-3
- LODDER.CH, KOKKORIM, MILEEVA.M, *Utopian Reality – Reconstructing Culture in Revolutionary Russia an Beyond*, Boston: Brill, 2013, (26-29.s) ISBN:978-90-04-263222-2

SCHEIJEN.Sjeng, *Diaghilev*, N.Y. Oxford University Press, 2009, (151.s) ISBN:978-0-19-975-149-5

SAGE.W. Henry, *The Russian School of Painting*, Cornell University Library, 1891, (111-112.s) ND:684,B441916a

BOWLT. E. John, *Russian Art, 1875-1975: A Collection Essays*, N.Y.:MSS Information Corporation, 1876, (10-94.s) ISBN:0-8422-5262-2

TABACHNIKOVA. Olga, *Facets of Russian Irrationalism between Art and Life*, Boston: Brill Rodopi, 2016, (35, 36, 404,406-7, 412.s) ISBN: 9789004311121

HILTON. Alison, *Russian Folk Art*, USA: Bloomington & Indianapolis, 1995, (325.s) ISBN: 0-253-32753-9

PEITCHEVA. Maria, *Michail Vrubel, 170 Colour Plates, 2016*

HALDEY. Olga, *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, USA: Bloomington & Indianapolis, 2010, (86-87.s) ISBN: 978-0-253-35468-6

Sekundárna Literatúra

HECKER.E.Sara, *Dueling Demons*, GA: Savannah, 2012, College of Arts and Design

PEČENKA.M, LITERA.B, *Dejiny Ruska v datech*, Praha: Dokořan, 2014, (117.s) ISBN: 80-86569-14-4

KOLEKTÍV Autorov, *Svetové dejiny umenia*, La Rousse: Slovak edition Ottovo, 2004, (491-495.s) ISBN: 80-7181-937-9

BRINKLEY.D, *Obrazové dejiny sveta*, Bratislava: Slovart, 2006, (89.s, 348.s,491-2.s) ISBN: 80-8085-101-8

PIJOAN.J, *Dejiny Umenia*, Bratislava: Tatran, 1986, (7-19.s) ISBN: 61-783-86 403/20858

SCHIFF.R, NELSON.R, *Kritické pojmy dejín umenia*, Bratislava: Slovart, 2004, (228-231.s) ISBN: 80-7145-978-X

KŠICOVA.D, *Od moderny k avantgarde*, Brno: Masarikova Univerzita, 2007, (159.s, 163.s,306-312.s) ISBN: 978-80-210-4271-1

ZOUHAR.J, *Minulý koniec století*, Brno: Masarikova Univerzita, 2000, (26.s,42.s,95.s,110.s) ISBN:80-210-22-66-98

STUGRIS.A, *Tajmstvá obrazov*, Bratislava: Slovart, 2006, (132-133.s) ISBN: 80-8085-142-5

KRAUSSE.A, *Dejiny maliarstva*, Bratislava: Slovart, 2008, (123.s) ISBN: 80-808558-8-8

ŽÁRY. V, *Umenie*, Bratislava: Ikar, 2014, (612.s) ISBN: 978-80-55140-88-9

FRONTISL.C, *Obrazové dějiny umění*, Brno: Knižní klub, 2005, (516.s) ISBN: 978-80-24214-57-3

INTERNETOVÉ ZDROJE

<https://www.jstor.org>
https://www.rbth.com/multimedia/pictures/2016/03/17/vrubel-160-years_575959
<https://www.wdl.org>
<http://artroots.com/ra/bio/vrubel/mikhailvrubelbio.htm>
http://www.vlsobor.com/author_10.html?lang_en
<https://www.hermitagemuseum.org>
<http://russianartgallery.org/vrubel/index.htm>
<https://www.tretyakovgallerymagazine.com>
<http://www.2blowhards.com>
<https://artinvestment.ru>
<http://artknowledgegenews.com>
<http://www.phys.lsu.edu>
<https://www.meettheslavs.com>
<http://museumstudiesabroad.org>
<http://journals.sagepub.com>
<https://www.independent.co.uk>
<http://www.arthistoryarchive.com>
<https://musings-on-art.org>
<http://www.escapeintolife.com>
<http://www.tanais.info>
<http://www.abcgallery.com>
<https://www.thefreedictionary.com>
<http://the100.ru/en/painter/mihail-vrubel.html>
<https://arthistoryproject.com>
<http://www.visual-arts-cork.com>
<https://russiapedia.rt.com/prominent-russians/art/mikhail-vrubel/>
<http://www.abcgallery.com/V/vrubel/vrubel.html>
<https://www.panorama.am/en/news/2018/03/14/Vrubel/1919455>

ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ

Obrázok 1. Michail Vrubel – Autoportrét 1904, uhlik, Tretiakovská galéria, Moskva.....	16
Obrázok 2. Michail Vrubel – Portrét M. I. Artsybuschevy, 1897, olejomaľba na plátne, 124.9 x 80.2 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	112
Obrázok 3. Michail Vrubel – Portrét Savvy Mamontova, 1897, olejomaľba na plátne, 187 x 142.5 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	113
Obrázok 4. Michail Vrubel – Portrét Zabeli Vrubel, olejomaľba na plátne, 124 x 75.7 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	114
Obrázok 5. Michail Vrubel – Portrét Konštantína Artsybusheva, 1897-98, olejomaľba na plátne, Tretiakovská galéria, Moskva	115
Obrázok 6. Michail Vrubel – Veštica, 1895, olejomaľba na plátne, 135.5 x 86.5 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	116
Obrázok 7. Michail Vrubel – Dievča pred perzským kobercom, 1886, Múzeum ruského umenia, Kyjev	117
Obrázok 8. Michail Vrubel – Hamlet a Ofélia, 1883-84, akvarel, Štátne ruské múzeum, Petrohrad	118
Obrázok 9. Michail Vrubel – Autoportrét, 1883, akvarel, Štátne ruské múzeum, Petrohrad	119
Obrázok 10. Michail Vrubel – Autoportrét, 1883-84, ceruzka, Štátne ruské múzeum, Petrohrad	120
Obrázok 11. Michail Vrubel – Hlava ženy, štúdia pre maľbu Panna s dieťaťom, 1885, gouache, ceruzka, papier na kartóne, 36 x 26 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	121
Obrázok 12. Michail Vrubel – Portrét Zinaidy, 1882	121
Obrázok 13. Michail Vrubel – Detail hlavy Panny Márie s dieťaťom, freska kostola Sv. Cyrila, olej, zlato, zinková doska, 1885, Kyjev	122
Obrázok 14. Michail Vrubel – Panna Mária s dieťaťom, freska kostola Sv. Cyrila, olej, zlato, zinková doska, 1885, 203 x 87 cm, Kyjev	122
Obrázok 15. Michail Vrubel – Španielsko, 1894, olejomaľba na plátne, 248 x 89 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	123
Obrázok 16. Michail Vrubel – Most v Benátkach, 1892-93, akvarel, 25.7 x 12.6 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	124
Obrázok 17. Michail Vrubel – Ráno, 1897, olejomaľba na plátne, 261 x 447 cm, Štátne ruské múzeum, Petrohrad.....	125
Obrázok 18. Michail Vrubel – Orgován, 1900, olejomaľba na plátne, 160 x 177 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	125
Obrázok 19. Michail Vrubel – Pan, 1899, olejomaľba na plátne, 124 x 106 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	126
Obrázok 20. Michail Vrubel – Bohatier, 1898, olejomaľba na plátne, 321.5 x 222 cm, Štátne ruské múzeum, Petrohrad.....	126
Obrázok 21. Michail Vrubel – Lamentácie, prvý náčrt pre maľbu do katedrály Sv. Vladimíra, 1887, akvarel, ceruzka, 43 x 59 cm, Národné múzeum umenia, Kyjev	127

Obrázok 22. Michail Vrubel – Lamentácie, tretí náčrt pre maľbu do katedrály Sv. Vladimíra, 1887, čierny akvarel, ceruzka, 45 x 62 cm, Národné múzeum umenia, Kyjev	127
Obrázok 23. Michail Vrubel – Lamentácie, štvrtý náčrt pre maľbu do katedrály Sv. Vladimíra, 1887, akvarel, ceruzka, 18 x 29.8 cm, Národné múzeum umenia, Kyjev	127
Obrázok 24. Michail Vrubel – Lamentácie Anjelov, 1884, freska z kostola Sv. Cyrila, Kyjev	128
Obrázok 25. Michail Vrubel – Prorok Mojžiš, 1885, freska kostola Sv. Cyrila, Kyjev	128
Obrázok 26. Michail Vrubel – Hlava Anjela, 1887, štúdia – náčrt, ceruzka, Múzeum ruského umenia, Kyjev	129
Obrázok 27. Michail Vrubel – Kristus v Getsemanskej záhrade, 1888, uhlík, 140.5 x 52.5 cm, Tretiakovská galéria, Moskva	130
Obrázok 28. Michail Vrubel – Hlava Krista, 1888, Tretiakovská galéria, Moskva	131
Obrázok 29. Michail Vrubel – Lietajúci démon, Ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890, čierny akvarel, papier, Tretiakovská galéria, Moskva	132
Obrázok 30. Michail Vrubel – Lietajúci démon, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, papier, Tretiakovská galéria, Moskva	133
Obrázok 31. Michail Vrubel – Démon a Tamara, ilustrácia k lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, papier, Tretiakovská galéria, Moskva	134
Obrázok 32. Michail Vrubel – Démon a Tamara, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, Tretiakovská galéria, Moskva	135
Obrázok 33. Michail Vrubel – Anjel s Tamarinou dušou, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, Tretiakovská galéria, Moskva	136
Obrázok 34. Michail Vrubel – Tamara v truhle, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, Tretiakovská galéria, Moskva	137
Obrázok 35. Michail Vrubel – busta – Hlava Démona, 1894	138
Obrázok 36. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890-91	138
Obrázok 37. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890, akvarel, Štátne múzeum ruského umenia, Kyjev	138
Obrázok 38. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890, Krasnodarské regionálne múzeum umenia, Krasnodar, Rusko	139
Obrázok 39. Michail Vrubel – Démon, 1890	139
Obrázok 40. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890	139
Obrázok 41. Michail Vrubel – Sediaci démon, 1890, olejomaľba na plátne, 114 x 211 Tretiakovská galéria, Moskva	140
Obrázok 42. Michail Vrubel – detail hlavy Sediaceho démona, 1890, olejomaľba na plátne, Tretiakovská galéria, Moskva	141
Obrázok 43. Michail Vrubel – Padlý démon, 1902, olejomaľba na plátne, 139 x 387, Tretiakovská galéria, Moskva	142
Obrázok 44. Michail Vrubel – detail hlavy Padlého démona, 1902, olejomaľba, Tretiakovská galéria, Moskva	143
Obrázok 45. Michail Vrubel – Šesťkrídli serafín – Azrael, 1904, olejomaľba na plátne, 131 x 155 cm, Štátne múzeum, Petrohrad	144
Obrázok 46. Michail Vrubel – Vízia proroka Ezechiela, 1906, Ruská národná knižnica, Petrohrad	145

Obrázok 47. Michail Vrubel – Hlava proroka, 1905, akvarel, ceruzka, Tretiakovská galéria, Moskva.....	146
Obrázok 48. Michail Vrubel – Autoportrét, 1904, ceruzka, uhlík, Tretiakovská galéria, Moskva.....	147
Obrázok 49. Michail Vrubel – Portrét Dr. Usoltseva, 1903-4, privátna kolekcia	148
Obrázok 50. Michail Vrubel – Stále nažive-Insomnia, 1905, grafika, papier, 23 x 33 cm, Ruské štátne múzeum, Petrohrad	149
Obrázok 51. Michail Vrubel – Stále nažive so sviečkou a karafou, 1905, grafika, papier, 25 x 17.9 cm, Ruské štátne múzeum, Petrohrad	150
Obrázok 52. Michail Vrubel – Perla, 1904, pastel, gouache, papier, 35 x 43.7 cm, Tretiakovská galéria, Moskva.....	151
Obrázok 53. Kópia – Sediaci démon, 1996, olejomaľba na plátne	152
Obrázok 54. Detail hlavy démona – kópia, 1996, Zvolen	153
Obrázok 55. Kópia – Sediaci démon, 1996, Zvolen.....	154

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obrázok 2. Michail Vrubel – Portrét M. I. Artsybuschevy, 1897, olejomalba na plátne, 124.9 x 80.2 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 3. Michail Vrubel – Portrét Savvy Mamontova, 1897, olejomaľba na plátne, 187 x 142.5 cm, Treťakovská galéria, Moskva



Obrázok 4. Michail Vrubel – Portrét Zabeli Vrubel, olejomaľba na plátne, 124 x 75.7 cm, Treťakovská galéria, Moskva



Obrázok 5. Michail Vrubel – Portrét Konštantína Artsybusheva, 1897-98, olejomaľba na plátne, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 6. Michail Vrubel – Veštica, 1895, olejomaľba na plátne, 135.5 x 86.5 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 7. Michail Vrubel – Dievča pred perzským kobercom, 1886, Múzeum ruského umenia, Kyjev



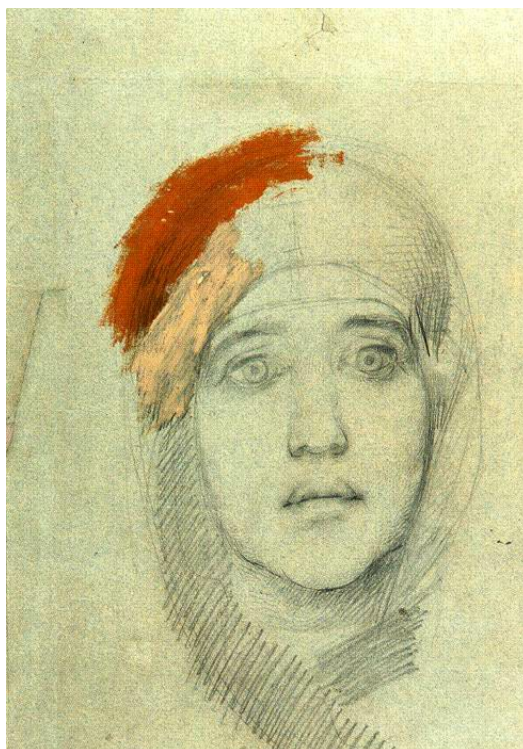
Obrázok 8. Michail Vrubel – Hamlet a Ofélia, 1883-84, akvarel, Štátne ruské múzeum, Petrohrad



Obrázok 9. Michail Vrubel – Autoportrét, 1883, akvarel, Štátne ruské múzeum, Petrohrad



Obrázok 10. Michail Vrubel – Autoportrét, 1883-84, ceruzka, Štátne ruské múzeum, Petrohrad



Obrázok 11. Michail Vrubel – Hlava ženy, štúdia pre maľbu Panna s dieťaťom, 1885, gouache, ceruzka, papier na kartóne, 36 x 26 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 12. Michail Vrubel – Portrét Zinaidy, 1882



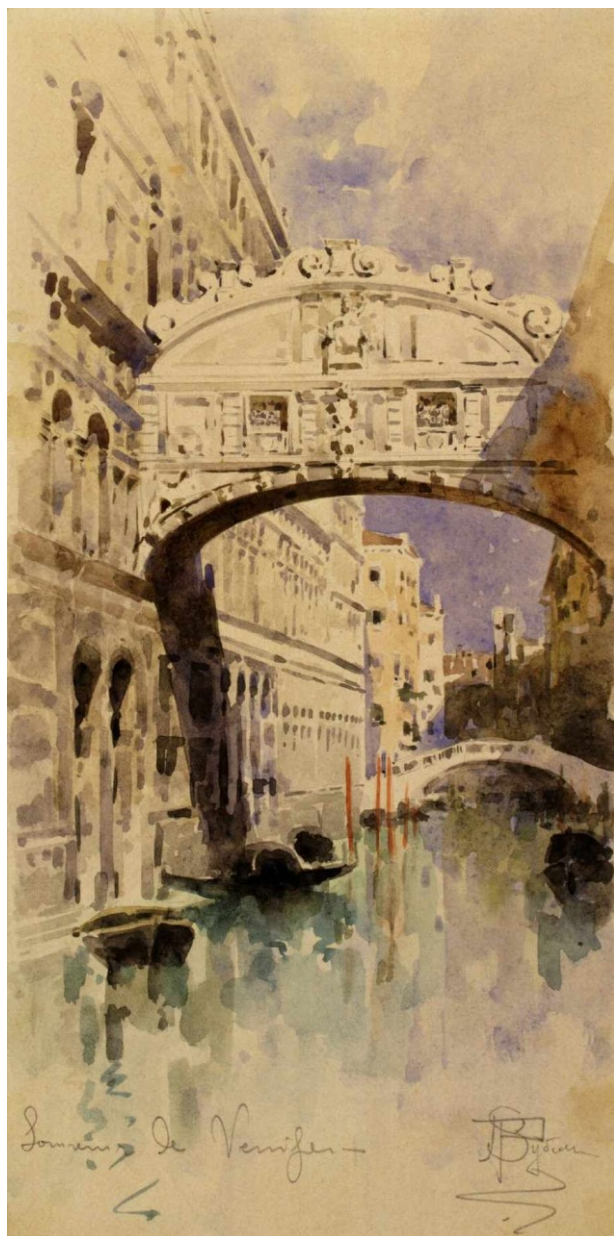
Obrázok 13. Michail Vrubel – Detail hlavy Panny Márie s dieťaťom, freska kostola Sv. Cyrila, olej, zlato, zinková doska, 1885, Kyjev



Obrázok 14. Michail Vrubel – Panna Mária s dieťaťom, freska kostola Sv. Cyrila, olej, zlato, zinková doska, 1885, 203 x 87 cm, Kyjev



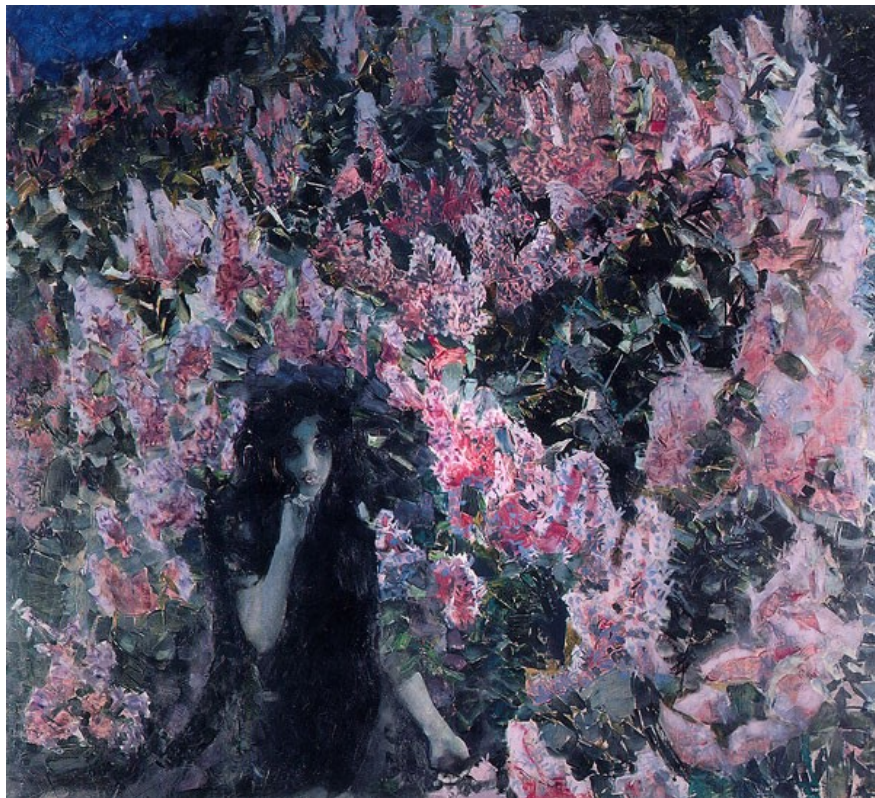
Obrázok 15. Michail Vrubel – Španielsko, 1894, olejomaľba na plátne, 248 x 89 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 16. Michail Vrubel – Most v Benátkach, 1892-93, akvarel, 25.7 x 12.6 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 17. Michail Vrubel – Ráno, 1897, olejomaľba na plátne, 261 x 447 cm, Štátne ruské múzeum, Petrohrad



Obrázok 18. Michail Vrubel – Orgován, 1900, olejomaľba na plátne, 160 x 177 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 19. Michail Vrubel – Pan, 1899, olejomaľba na plátne, 124 x 106 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 20. Michail Vrubel – Bohatier, 1898, olejomaľba na plátne, 321.5 x 222 cm, Štátne ruské múzeum, Petrohrad



Obrázok 21. Michail Vrubel – Lamentácie, prvý náčrt pre maľbu do katedrály Sv. Vladimíra, 1887, akvarel, ceruzka, 43 x 59 cm, Národné múzeum umenia, Kyjev



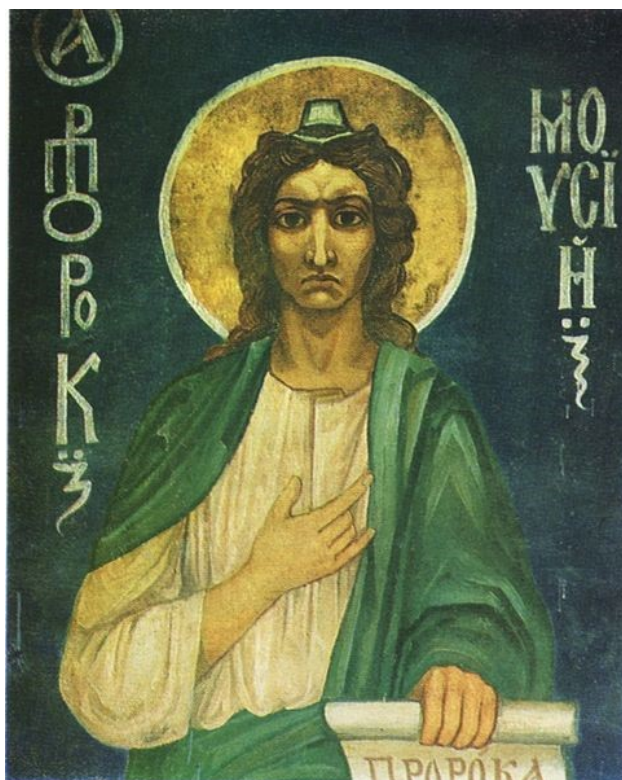
Obrázok 22. Michail Vrubel – Lamentácie, tretí náčrt pre maľbu do katedrály Sv. Vladimíra, 1887, čierny akvarel, ceruzka, 45 x 62 cm, Národné múzeum umenia, Kyjev



Obrázok 23. Michail Vrubel – Lamentácie, štvrtý náčrt pre maľbu do katedrály Sv. Vladimíra, 1887, akvarel, ceruzka, 18 x 29.8 cm, Národné múzeum umenia, Kyjev



Obrázok 24. Michail Vrubel – Lamentácie Anjelov, 1884, freska z kostola Sv. Cyrila, Kyjev



Obrázok 25. Michail Vrubel – Prorok Mojžiš, 1885, freska kostola Sv. Cyrila, Kyjev



Obrázok 26. Michail Vrubel – Hlava Anjela, 1887, štúdia – náčrt, ceruzka, Múzeum ruského umenia, Kyjev



Obrázok 27. Michail Vrubel – Kristus v Getsemanskej záhrade, 1888, uhlík, 140.5 x 52.5 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 28. Michail Vrubel – Hlava Krista, 1888, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 29. Michail Vrubel – Lietajúci démon, Ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890, čierny akvarel, papier, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 30. Michail Vrubel – Lietajúci démon, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, papier, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 31. Michail Vrubel – Démon a Tamara, ilustrácia k lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, papier, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 32. Michail Vrubel – Démon a Tamara, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 33. Michail Vrubel – Anjel s Tamarinou dušou, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 34. Michail Vrubel – Tamara v truhle, ilustrácia k Lermontovovej poéme Démon, 1890-91, čierny akvarel, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 35. Michail Vrubel – busta – Hlava Démona, 1894



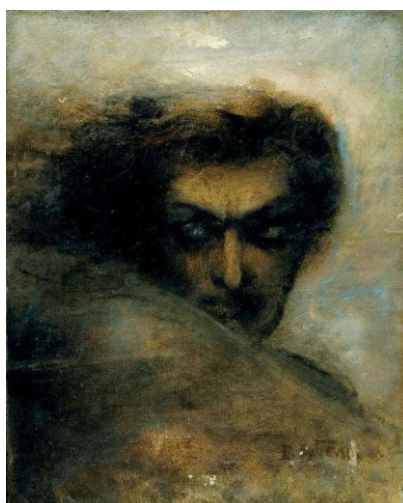
Obrázok 36. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890-91



Obrázok 37. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890, akvarel, Štátne múzeum ruského umenia, Kyjev



Obrázok 38. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890, Krasnodarské regionálne múzeum umenia, Krasnodar, Rusko



Obrázok 39. Michail Vrubel – Démon, 1890



Obrázok 40. Michail Vrubel – Hlava démona, 1890



Obrázok 41. Michail Vrubel – Sediaci démon, 1890, olejomaľba na plátne, 114 x 211 Tretiakovská galéria, Moskva



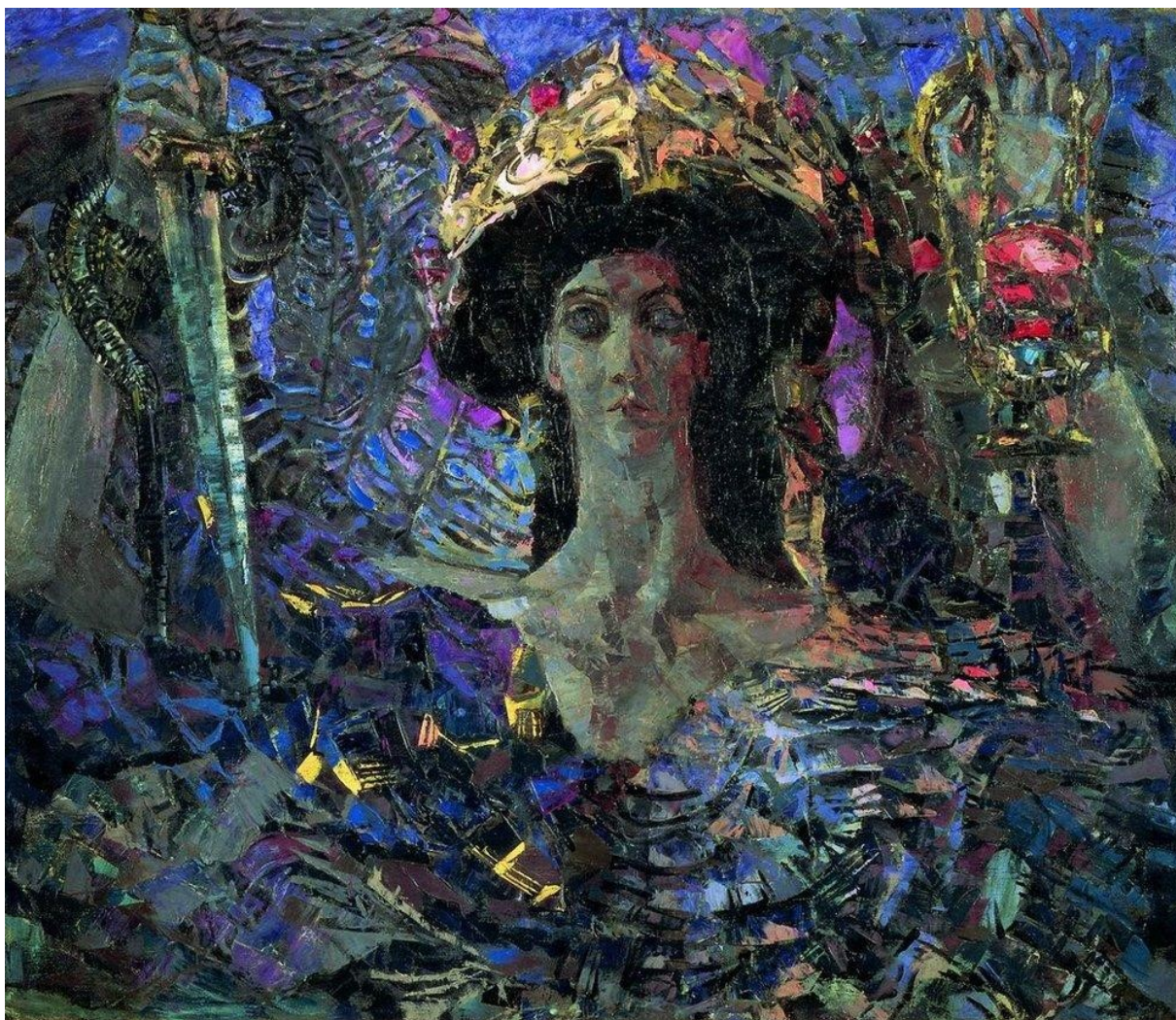
Obrázok 42. Michail Vrubel – detail hlavy Sediaceho démona, 1890, olejomaľba na plátne, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 43. Michail Vrubel – Padlý démon, 1902, olejomaľba na plátne, 139 x 387, Tretiakovská galéria, Moskva



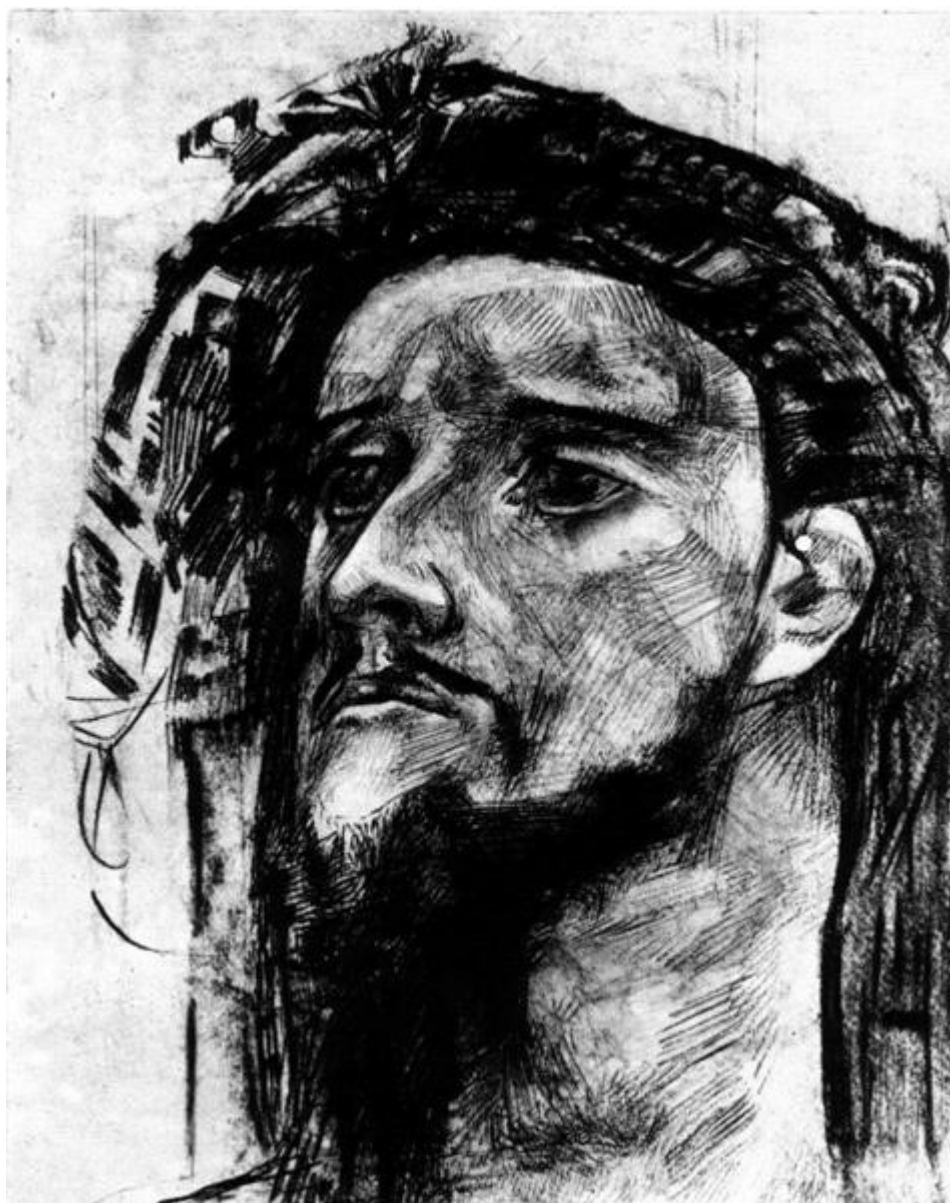
Obrázok 44. Michail Vrubel – detail hlavy Padlého démona, 1902, olejomaľba, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 45. Michail Vrubel – Šesťkrídli serařin – Azrael, 1904, olejomaľba na plátne, 131 x 155 cm, Štátne múzeum, Petrohrad



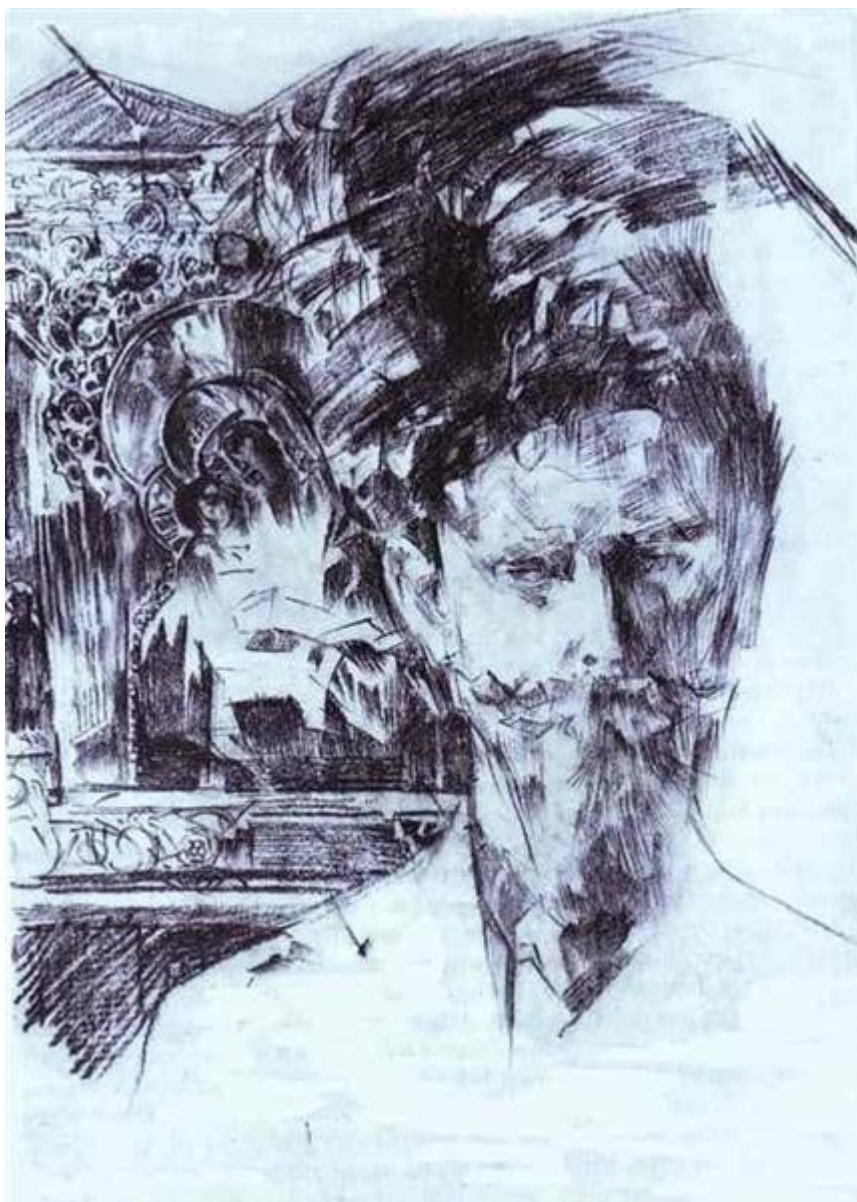
Obrázok 46. Michail Vrubel – Vízia proroka Ezechiela, 1906, Ruská národná knižnica, Petrohrad



Obrázok 47. Michail Vrubel – Hlava proroka, 1905, akvarel, ceruzka, Treťakovská galéria, Moskva



Obrázok 48. Michail Vrubel – Autoportrét, 1904, ceruzka, uhlík, Tretiakovská galéria, Moskva



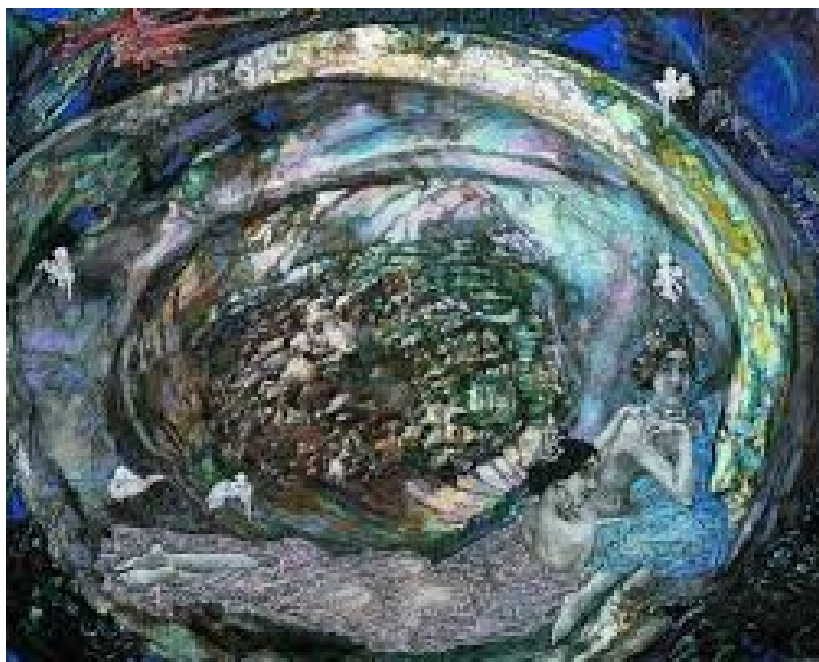
Obrázok 49. Michail Vrubel – Portrét Dr. Usoltseva, 1903-4, privátna kolekcia



Obrázok 50. Michail Vrubel – Stále nažive-Insomnia, 1905, grafika, papier, 23 x 33 cm,
Ruské štátne múzeum, Petrohrad



Obrázok 51. Michail Vrubel – Stále nažive so sviečkou a karafou, 1905, grafika, papier, 25 x 17.9 cm, Ruské štátne múzeum, Petrohrad



Obrázok 52. Michail Vrubel – Perla, 1904, pastel, gouache, papier, 35 x 43.7 cm, Tretiakovská galéria, Moskva



Obrázok 53. Kópia – Sediaci démon, 1996, olejomaľba na plátne



Obrázok 54. Detail hlavy démona – kópia, 1996, Zvolen



Obrázok 55. Kópia – Sediaci démon, 1996, Zvolen